LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

FRITZ LANG

M le maudit



par Mireille Kentzinger

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes.
Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.
Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :
www.transmettrelecinema.com







Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédactrice du livret : Mireille Kentzinger
Iconographe : Carolina Lucibello
Révision : Sophie Charlin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

SOMMAIRE

FICHE TECHNIQUE



Coll. Stella Movie/Tamasa/DR.

M le maudit
(M)

Allemagne, 1931

Réalisation :	Fritz Lang
Scénario :	Thea von Harbou, Fritz Lang (d'après un article de Egon Jacobson)
Image :	Fritz Arnö Wagner, Robert Baberske, Karl Vass,
Son :	Adolf Jansen
Musique :	Edvard Grieg (extrait sifflé de *Peer Gynt*)
Montage :	Paul Falkenberg
Décors :	Emil Hasler, Karl Vollbrecht
Maquillage :	Wilhelm Weber
Régie :	Gustav Rathje
Production :	Nero-Film A.G. (Berlin)
Producteur :	Seymour Nebenzahl
Distribution France :	Paris Consortium Cinéma (1932) Tamasa Distribution (2014)
Durée :	1 h 48
Format :	1.37 – 35 mm Noir et blanc
Tournage :	1931 (42 jours)
Sortie :	11 mai 1931 (Berlin) 8 avril 1932 (Paris)

Interprétation

Hans Beckert :	*Peter Lorre*
Frau Beckmann :	*Ellen Widmann*
Elsie :	*Inge Landgut*
Lohmann :	*Otto Wernicke*
Le directeur de la police :	*Ernst Stahl-Nachbaur*
Le ministre :	*Franz Stein*
Groeber :	*Theodor Loos*
Le secrétaire :	*Gerhard Bienert*
Schränker :	*Gustaf Gründgens*
Le pickpocket :	*Paul Kemp*

SYNOPSIS

Une mère attend le retour de sa petite fille après l'école. L'enfant rencontre un homme qui lui offre un ballon acheté à un vendeur aveugle. La fillette ne reviendra pas. La nouvelle de ce nouveau meurtre se répand d'autant plus vite que le meurtrier publie une lettre provocatrice dans les journaux. La foule est alors en proie à une psychose collective et à une suspicion généralisée. Malgré ses efforts, la police piétine et fait des descentes infructueuses dans les milieux de truands qui clament leur totale innocence en se plaignant du zèle policier qui nuit à la tranquillité de leurs affaires. La pègre s'organise alors avec les mendiants pour retrouver elle-même le meurtrier. Les deux enquêtes parallèles aboutissent en même temps quand le vendeur de ballons aveugle reconnaît l'air sifflé par le meurtrier et quand le commissaire trouve l'adresse de l'homme qui a écrit aux journaux. Mais les mendiants, qui ont filé le tueur et l'ont marqué d'un « M » dans le dos, ont de l'avance. Ils le perdent de vue le temps que celui-ci se cache dans un immeuble de bureaux. Toute une équipe de cambrioleurs investit nuitamment l'immeuble et débusque le meurtrier une minute avant l'arrivée de la police. Pendant que celle-ci interroge l'un des truands sur cette étrange effraction sans vol, le meurtrier est traîné devant un tribunal de la pègre, qui l'a condamné d'avance mais lui laisse tout de même le temps de confier ses souffrances mentales. Un avocat tente de plaider l'irresponsabilité du prévenu mais la foule réclame sa mise hors d'état de nuire. Alors qu'on est au bord du lynchage, la police fait irruption. Au tribunal – officiel, cette fois – trois mères en deuil conseillent de mieux surveiller les enfants.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Fritz Lang

En Allemagne :

1919 *Les Araignées (Die Spinnen)*
1921 *Les Trois Lumières (Der müde Tod)*
1922 *Docteur Mabuse, le joueur (Dr. Mabuse, der Spieler)*
1924 *Les Nibelungen (Die Nibelungen)*
1926 *Metropolis*
1931 *M le maudit (M)*
1933 *Le Testament du Docteur Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse)*

En France :

1934 *Liliom*

Aux États-Unis :

1936 *Furie (Fury)*
1937 *J'ai le droit de vivre (You Only Live Once)*
1941 *Chasse à l'homme (Man Hunt)*
1943 *Les bourreaux meurent aussi (Hangmen Also Die)*
1944 *Espions sur la Tamise (Ministry of Fear)*
1944 *La Femme au portrait (The Woman in the Window)*
1952 *L'Ange des maudits (Rancho Notorious)*
1953 *Règlement de comptes (The Big Heat)*
1954 *Désirs humains (Human Desire)*
1955 *Les Contrebandiers de Moonfleet (Moonfleet)*
1956 *La Cinquième Victime (While the City Sleeps)*
1956 *L'Invraisemblable Vérité (Beyond a Reasonable Doubt)*

En Allemagne :

1960 *Le Diabolique Docteur Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse)*

RÉALISATEUR

Au delà du bien et du mal



Fritz Lang sur le tournage de *Furie* (1936) – MGM/Coll. Cinémathèque française.

Si Fritz Lang est l'un des plus grands noms de l'histoire du cinéma, c'est parce qu'il a exercé avec talent et éclat son travail de metteur en scène, mais aussi parce que son œuvre couvre toute une période troublée de l'histoire occidentale dont elle est le reflet saisissant (*cf.* p. 3). Au delà de l'extrême variété des genres qu'il aborde, il est intéressant de suivre ses thématiques à travers les époques : présence du destin, obsession du double, vision pessimiste des pulsions humaines, violence des rapports sociaux, méfiance à l'égard de la justice. Lang déclara d'ailleurs en 1959 que ses films préférés étaient ceux qui témoignaient d'une « critique sociale » et, au premier rang, *M*.

Une formation éclectique et cosmopolite

Né en 1890 à Vienne, Fritz Lang étudie les Beaux-Arts, surtout la peinture ; il admire Klimt et Schiele. Il s'intéresse à d'autres domaines comme le droit, la littérature – surtout à travers les œuvres populaires de Karl May ou de Jules Verne – et le théâtre, dont celui de Max Reinhardt et celui de Bertold Brecht ; il est très proche de l'essayiste critique Karl Kraus. Ses nombreux voyages l'amènent à Paris où il découvre le cinéma à travers Louis Feuillade et la littérature feuilletonnesque et rocambolesque qui inspire ses films. Engagé pendant la guerre, il est blessé et écrit ses premiers scénarios à l'hôpital.

Un réalisateur tout puissant

Très vite Lang va devenir un réalisateur de tout premier plan. Dans la veine feuilletonnesque découverte à Paris, il réalise *Les Araignées, Docteur Mabuse, le joueur, Les Espions,* mais il puise aussi dans le fonds légendaire allemand pour *Les Trois Lumières* et *Les Nibelungen*. Un voyage à New York lui inspire *Metropolis*, la plus grosse production allemande des années 20, film de science-fiction à la fois admiré pour son inventivité et contesté pour sa conclusion politique.

Lang est un réalisateur comblé. Cette aisance due au succès s'accompagne d'une intense exigence esthétique. Cinéaste démiurge, ses créations impressionnent par leur souci du moindre détail et par l'art de manier les foules et les effets colossaux. Mais il est aussi profondément marqué par ses démêlés avec la justice suite au suicide de sa première femme en 1919. Toute son œuvre en restera imprégnée et sera traversée par le problème de la culpabilité.

À l'arrivée du parlant, Lang expérimente de nouvelles techniques avec *M* et *Le Testament du Docteur Mabuse*, deux films considérés comme un tournant dans sa conscience politique. Rapidement en 1933, après avoir éludé la proposition de direction du cinéma national que lui faisait Goebbels, Lang s'enfuit d'Allemagne. Le programme de domination par la terreur qui est exposé dans *Le Testament du Docteur Mabuse* prouve que Lang était bien conscient du danger nazi.

Espoirs et difficultés

La première étape de son exil l'amène en France où il dirige un film fantastique, *Liliom*. Puis, recruté par Hollywood, il réalisera *Furie* en 1936, en reprenant certains thèmes de *M*, comme le lynchage et les failles de la justice institutionnelle. Lang va ensuite s'emparer de tous les genres hollywoodiens, du drame judiciaire (*J'ai le droit de vivre*), au film interventionniste (*Chasse à l'homme*) et surtout au « film noir » (*La Femme au portrait, Règlement de comptes*) ; il réalise aussi des westerns (*L'Ange des maudits*), des films d'aventures (*Les Contrebandiers de Moonfleet*). Mais il n'est plus le réalisateur tout puissant qu'il était en Allemagne, ses moyens sont beaucoup plus restreints et il change souvent de producteur. Son dernier film américain, *L'Invraisemblable Vérité*, nouvelle critique du système judiciaire et de la peine de mort, aura peu de succès, ce qui décide Lang à revenir en Europe.

Il se lance dans la reprise d'un projet de jeunesse, *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou*. Le public et la critique française applaudiront, mais pas la critique allemande. Lang est déçu de l'Allemagne qu'il a retrouvée et son dernier film, *Le Diabolique Docteur Mabuse*, donne une vision très pessimiste d'une société dominée par des systèmes de surveillance. Après avoir incarné son propre rôle dans *Le Mépris* de Godard, et sans avoir pu mener à bien quelques nouveaux projets de films, Lang meurt en 1976 en Californie.

CONTEXTE

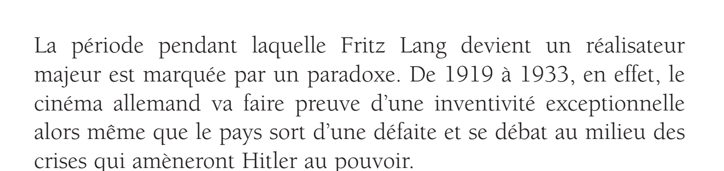
Entre deux catastrophes



Les studios de la UFA à Tempelhof en 1920 – Bundesarchiv.



Propagande pour les élections du Reichstag, Berlin, 31 Juillet 1932 – Bundesarchiv.



La période pendant laquelle Fritz Lang devient un réalisateur majeur est marquée par un paradoxe. De 1919 à 1933, en effet, le cinéma allemand va faire preuve d'une inventivité exceptionnelle alors même que le pays sort d'une défaite et se débat au milieu des crises qui amèneront Hitler au pouvoir.

1919-1924 : Troubles et paradoxes

Après la guerre de 14-18, l'Allemagne subit le choc de la défaite. Un nouveau gouvernement, social-démocrate, hérite d'une tâche difficile : gérer les lourdes « réparations » imposées par les vainqueurs et faire face aux révoltes qui se multiplient à la fin de la guerre. En effet les soldats se mutinent et désertent tandis que les spartakistes et le mouvement ouvrier pensent que l'heure de la révolution sociale est venue. Cette agitation d'extrême gauche alimente, dans les milieux militaires et conservateurs de droite, l'idée que les communistes ont tout fait pour démoraliser les troupes et que le gouvernement de centre gauche est coupable de les avoir encouragés en soutenant les grandes grèves de l'industrie de l'armement en 1918. À l'opposé on voit proliférer des groupes para-militaires constitués d'anciens soldats. L'un de ces groupes aura Hitler pour chef et passera de 300 membres en 1920 à 500 000 en 1933.[1] En 1922 des extrémistes antisémites de droite iront jusqu'à assassiner le ministre Walther Rathenau chargé d'appliquer le traité de Versailles. Pourtant, le même gouvernement, suspecté d'indulgence pour les ouvriers grévistes, utilisera ces groupes pour réprimer avec une violence extrême le mouvement spartakiste. Tous ces troubles exacerbent les rancœurs, d'autant plus qu'un chômage et une inflation spectaculaires génèrent misère matérielle et marasme moral.

Malgré la situation désastreuse, les arts sont florissants. Le cinéma en particulier profite d'une politique volontariste, encouragée par l'état-major militaire qui veut contrôler la propagande en images. Le plus gros studio d'Europe, la UFA, est créé par l'État avec l'aide des milieux d'affaires en 1917 et concentre toutes les activités cinématographiques. Privatisée après la guerre, la UFA règne sur la production, mais les auteurs-réalisateurs sont très libres et maîtres de leurs œuvres. C'est l'époque où apparaissent les plus grands réalisateurs qui marqueront ce moment fondateur, qu'on a appelé tantôt le cinéma « expressionniste », tantôt « l'écran démoniaque »[2], tantôt simplement « le cinéma de Weimar ». Parmi les grands, mentionnons Wiene, Murnau, Pabst, Leni, Wegener et Lang bien sûr. « C'est par le cinéma que le monde va redécouvrir l'Allemagne, mise au ban des nations après la guerre », dit Bernard Eisenschitz.[3] Ce qui domine dans ce cinéma est sans aucun doute la recherche visuelle et l'inspiration fantastique et métaphysique.

1924-1929 : Retour au réalisme

L'Allemagne reçoit l'aide de prêts américains ; ainsi le plan Dawes en 1924, destiné au sauvetage financier de la République de Weimar, occasionne la première vague d'émigration des cinéastes allemands vers les USA : le banquier Morgan, responsable du plan, était aussi le maître de tout un secteur d'Hollywood et, en échange d'une aide financière, le cinéma allemand dut prêter ses meilleurs éléments aux États-Unis. C'est le cas de Murnau et de beaucoup d'autres qui commencent alors à importer à Hollywood un savoir-faire et une inventivité qui marqueront le cinéma américain pour longtemps. Après 1933, une vague migratoire plus importante enverra à Hollywood la plupart des grands réalisateurs, techniciens et acteurs germaniques, qui fuient le nazisme. En attendant, la production cinématographique allemande est reprise en main par un politicien nationaliste qui réduit les budgets et s'arroge le droit de contrôler les films, même si certains producteurs, comme Erich Pommer avec qui Lang a travaillé, conservent une certaine autonomie. Mais le grand élan créatif est terminé, sauf pour les cinéastes déjà consacrés. C'est l'époque où se développe un courant réaliste, « la Nouvelle Objectivité », beaucoup moins inspiré que le mouvement expressionniste qui l'a précédé.

1929-1933 : Nouveaux bouleversements

Dépendante des États-Unis, l'économie allemande est immédiatement touchée par la crise de 29. La nouvelle montée du chômage alimente la propagande nazie et entraîne troubles et violences politiques. Le gouvernement semble de plus en plus impuissant, ce qui le rend encore plus impopulaire. Les nazis gagnent des voix aux élections dès 1931 et en janvier 1933 Hitler, soutenu par certains grands industriels, est nommé chancelier. Pendant ce temps le cinéma devient parlant et – paradoxe encore – n'est pas touché par la crise économique. C'est à nouveau une période très fructueuse, l'adaptation aux nouvelles techniques sonores ayant stimulé la créativité des cinéastes. « Dans le bref intervalle de trois ans qui sépare la révolution technique de la révolution brune apparaissent certains des plus beaux films de tout le cinéma », remarque Bernard Eisenschitz. La santé du cinéma dans une époque aussi troublée tient en partie au fait qu'il exprime les angoisses et les incertitudes du moment : ainsi en va-t-il dans *M* qui offre le tableau d'une société en proie à la psychose et à la défiance générale.

1) *Cf.* Robert Merle, *La mort est mon métier*, 1952.
2) Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, Le Terrain vague, 1965.
3) *Le Cinéma allemand*, Armand Colin, 2004.

GENÈSE

Démarche documentaire pour réalités invraisemblables





Il se passe plus d'un an après la science-fiction de *La Femme sur la lune* (1928) avant que Fritz Lang se décide à entamer un nouveau projet. Il déclare en 1929 : « Avec mon prochain film, je veux aller hors du studio, dans la réalité. Non que je souhaite complètement renoncer au film de fiction, mais ce vers quoi je tends, c'est sortir du studio, pouvoir montrer quelque chose sans enjolivure ni exagération. »

Vers le réel

Lang a toujours été un grand lecteur de journaux et certains de ses films antérieurs étaient déjà inspirés de la réalité présente. Les deux parties du *Docteur Mabuse* (1922) sont sous-titrées « Image d'une époque » et « Les Hommes d'une époque ». Mais l'ancrage dans l'actualité doit être encore plus net, comme il le dit lui-même : « Il m'a semblé juste de me mettre au diapason actuel de la vie, de la réalité de l'époque que nous traversons en ce moment, et de construire un film uniquement sur des rapports de faits divers. »[1] Son film se veut donc clairement d'inspiration documentaire, mais il ne s'agit pas de produire une simple reconstitution de la réalité. Se référant à plusieurs affaires de meurtriers en série qui défraient la chronique depuis le début des années 20, Lang extrait de la masse des informations une sorte de « cas type » pour créer son personnage. Ainsi, il puise à la fois dans l'affaire Haarmann (l'homme noir de la comptine du début du film), dans celles de Schumann, de Grossmann, de Denke, de Lüdke et enfin peut-être de Kürten, le fameux « Vampire de Düsseldorf », quoique le scénario de *M* ait été terminé quand ce dernier fut arrêté en mai 1929. Ce qui est troublant d'ailleurs est que le cas imaginaire qu'il fabrique coïncide avec des éléments du cas réel révélés a posteriori.

Le plaisir du crime

Pourquoi le choix de ce sujet ? Le cinéaste constate que des millions de gens ordinaires sont fascinés par les histoires criminelles. La question devient dès lors de savoir pourquoi nous sommes tous tellement intéressés par le crime. Il y a certes le plaisir ludique à deviner qui est le coupable, comme dans le genre policier du *Whodunit*[2]. Mais il ne suffit pas à expliquer pourquoi nous sommes si friands de ce genre d'histoire. En fait, plus profondément, Lang suppose que nous avons en nous le sentiment « que, dans certaines circonstances, chacun d'entre nous pourrait devenir un meurtrier ». Lui-même s'était senti très vulnérable lors de la mort de sa première femme, dont on l'avait accusé, mais à propos de laquelle il avait éprouvé un fort sentiment de culpabilité. « Notre répugnance même [pour le crime] est la preuve […] de la peur qu'un jour, une fois – sous l'emprise des circonstances qui saperont la barrière édifiée par des siècles de civilisation – vous ou moi, pourrons être cette personne. » Au fondement de cette intuition, il y a bien sûr aussi l'angoisse de la nature double de l'homme, qui hante le romantisme allemand ou qui s'exprime de façon exemplaire dans le récit de Stevenson, *Dr Jekyll et Mr Hyde*, qu'il a toujours rêvé d'adapter à l'écran.

Le phénomène des tueurs en série avait été analysé à l'époque par un psychologue, Theodor Lessing, qui y voyait la conséquence du traumatisme des massacres de masse de la Première Guerre. Probablement instruit de cette théorie, Lang écrit dans son *Journal*, qu'il avait envisagé de tourner « une scène de guerre comme excuse pour le tueur d'enfants avant le tribunal ». Il y prévoyait un flash-back montrant un Beckert soldat faisant l'expérience de la guerre, ce qui aurait expliqué sa folie meurtrière comme une spirale de répétition compulsive des meurtres qu'il avait été obligé de commettre en tant que soldat.

Mais finalement, plutôt que de fournir des causes du crime, Lang veut donner un « avertissement, un éclaircissement, avoir en définitive une action préventive »[1]. Montrer le crime, l'analyser, est la seule manière de le combattre et de le prévenir, pense-t-il, car on constate que la menace du châtiment n'y fait rien. Il faut admettre que chacun de nous a des pulsions criminelles, c'est peut-être le meilleur moyen d'éviter qu'elles nous submergent.

Les surprises du réel

L'inspecteur Gennat, dont Lang s'inspire, raconte comment les meurtres en série et leur médiatisation dans les journaux déclenchent des comportements délirants dans la population : lettres de dénonciation, fausses alarmes, psychoses de disparition, fausses confessions, paranoïa collective. Pour Lang, la fascination des masses pour le crime est un corollaire systématique du phénomène des meurtres en série : « L'épidémie de crimes de masse des dix dernières années avec leurs multiples tristes effets m'ont constamment absorbé […]. J'ai aussi vu ici comment les effets collatéraux se répétaient eux-mêmes exactement. » Les meurtres en série sont contagieux et déclenchent des réactions de masse qui peuvent devenir presque aussi terrifiantes que les actes commis par le criminel – les lynchages par exemple ; inversement, ce qui ajoute à l'angoisse est que le meurtrier se comporte, en dehors de ses forfaits, comme un citoyen ordinaire. Le scénario de départ prévoyait d'ailleurs une scène supplémentaire représentant les comportements aberrants d'individus envoyant des lettres anonymes de délation ou d'auto-dénonciation.[3]

« Fantastique », est, selon Lang, le fait, relevé dans les journaux, que la pègre ait prêté main-forte à la police pour rechercher un assassin. Cette circonstance, dit-il, l'a « passionné pour ses possibilités cinématographiques ». Quant à la bourse des mendiants, certains critiques l'ont trouvée fantaisiste. Elle rappelle celle de *L'Opéra de Quat'sous* de Brecht, reprise dans le film de Pabst (sorti trois mois plus tôt que *M*) : dans ce cas les mendiants sont organisés en une entreprise de mendicité quasi industrielle dirigée par un escroc sans scrupule, Peachum. Les scènes de l'organisation de la filature dans *M* sont comparables à celles des mendiants chez Pabst. Mais, outre ce phénomène d'interfilmicité, l'idée provient aussi d'un fait réel : Lang affirme dans son livre *Trois Lumières* qu'il en existait une à Berlin. Le travail documentaire de Lang vise donc aussi à montrer que le réel est souvent invraisemblable.

1) Fritz Lang, « Mon film *M*, un récit documentaire » in *Trois Lumières, écrits sur le cinéma*, Présence du cinéma, 1964.
2) De l'anglais « *Who done it ?* » (« Qui l'a fait? »), désigne le genre du roman policier à énigme.
3) Anton Kaes livre le scénario de cette séquence (*M*, Bfi publishing, 1999).



Consonne et concision





L'histoire que Lang raconte à propos du titre de son film – et qui n'est pas absolument certaine – dit qu'il avait d'abord envisagé de l'intituler *Die Mörder sind unter uns* (*Les assassins sont parmi nous*). La polysémie de ce titre pouvait désigner tout aussi bien les meurtriers en série, comme le Hans Beckert du film, que les nazis, qui avaient déjà montré ce dont ils étaient capables par des crimes et des exactions contre leurs opposants. Lang prétend qu'il aurait eu l'idée de changer de titre à l'occasion d'un quiproquo avec le propriétaire d'un hangar où il voulait tourner : ce dernier lui en refusait l'autorisation parce qu'il était convaincu que les « assassins » du titre désignaient les nazis, pour lesquels il aurait eu des sympathies. Lang aurait alors expliqué qu'il voulait tourner un film sur un tueur d'enfants, ce qui aurait levé toutes les préventions du propriétaire soupçonneux. Une autre explication peut davantage convaincre : il semble que plusieurs autres films sortis à la même époque avaient recours au mot « *Mörder* » dans leur titre. Le besoin de se distinguer de la masse de la production a pu jouer.
Seulement trois semaines avant sa sortie, le nouveau titre est choisi : *M*. La comparaison est intéressante, car un titre désigne par avance quel public le film vise. Le premier promettait du suspense et du frisson. Le deuxième, abstrait et énigmatique, s'adresse à un public plus exigeant, en lui signifiant que l'histoire qu'il va voir posera plus de problèmes qu'elle ne livrera de certitudes, bref qu'elle est une invitation à penser.

À la lettre

La lettre « M » peut évidemment être considérée comme une initiale. La traduction française en *M le maudit*, sera donc une interprétation de ce « M », perdant ainsi la polysémie, mais livrant une interprétation qui ne manque pas d'intérêt. Elle a le mérite de donner au personnage du meurtrier une dimension tragique. Car c'est bien d'un *maudit* qu'il s'agit, d'un personnage victime d'une malédiction – ou d'un destin – qui l'accable. Il est ainsi considéré comme un paria, un exclu, voire un bouc-émissaire, en tout cas un personnage que la société ne peut tolérer en son sein.
À partir du titre allemand, Thierry Kuntzel[1] analyse les différents sens possibles de ce M initial : on peut y voir le sens de « *Markierung* » (la marque), comme l'atteste l'épisode du M marqué à la craie dans le dos du tueur. On peut aussi comprendre bien sûr que M signifie « *Mörder* » (meurtrier), d'autant plus que la première apparition du personnage est celle de son ombre projetée sur ce mot précis imprimé sur une affiche. Graphiquement la lettre « M » fait penser à des jambes écartées, ce qui renvoie aux fantasmes du meurtrier. Comme pour confirmer cette idée, on remarque une reprise du motif du jambage dans la scène de la vitrine au pantin articulé, dont les jambes s'écartent automatiquement au dessus de la tête du meurtrier, découvrant en plus un « M » mystérieux, tracé en blanc, qui se reflète dans la vitre. Enfin, le M est aussi l'initiale de Mabuse, autre tueur dont Lang développe trois fois la figure à différents moments de sa carrière.
Cet usage de la calligraphie n'est pas une nouveauté dans le cinéma allemand, expressionniste en particulier. Les films de cette époque ont multiplié les variations sur le pouvoir expressif du signifiant graphique. Dans tous les cas les lettres se chargent d'une valeur qui déborde largement leur fonction de renvoi à un phonème, au point qu'elles se mettent à s'animer, à vivre une vie propre et à exercer un pouvoir d'ordre magique.[2]

D'autres titres

D'autres titres seront donnés au film par la suite, en fonction des choix des distributeurs. En 1959, une version plus courte sera proposée sous le titre *M, dein Mörder sieht dich an* (*M, ton meurtrier te regarde*), insistant sur la menace qui pèse sur chacun des spectateurs qui passent ainsi du statut de « regardants » à celui de « regardés ». En 1960, la télévision allemande donnera encore un nouveau titre : *M, eine Stadt sucht einen Mörder* (*M, une ville cherche un meurtrier*). Cette fois l'accent sera mis sur la mobilisation générale, et on perdra beaucoup, une nouvelle fois, de la polysémie initiale.

1) « Le travail du film », *Communications* n°19, 1972.
2) *Cf.* « Avant la séance », p. 14.

M comme Miroir

La façon dont un personnage occupe l'écran en dit souvent long sur ce qu'il est. On pourra ainsi étudier les premières apparitions du tueur (une ombre, un corps vu de dos, 00:05:19 et 00:08:28), mais le plus intéressant vient ensuite avec les reflets dans des miroirs ou des vitrines et les variations sur le thème du double que ces cadrages induisent. La première fois, alors que, chez lui, il étudie son visage et fait des grimaces, le meurtrier est explicitement caractérisé comme une personnalité « dissimulatrice » (00:15:01). D'autres miroirs, rencontrés ensuite, servent à le révéler partiellement : sa folie consiste en une étrange identification à sa victime lorsque dans une vitrine le reflet de la fillette prend la place du reflet de M – dans une symétrie soulignée par le surcadrage du losange de couteaux (00:49:25). Enfin, c'est surtout quand le meurtrier se découvre marqué dans le dos que le miroir de la vitrine – rien ne différencie un M de son reflet – joue tout son rôle : le fait de voir cette marque ne l'émeut pas tout de suite, mais seulement quand, en regardant machinalement son reflet, il s'aperçoit qu'il est vu par un regard hors champ (01:00:39) ; il se retourne alors et nous décoche un terrible regard caméra, comme si nous étions, nous les spectateurs, responsables de cette marque et de cette dénonciation.
Sur le thème du miroir, on pourra aussi faire référence à la nouvelle d'Edgar Poe *William Wilson* (1839) et au film de Henrik Galeen *L'Étudiant de Prague* (1926) où un jeune homme vend son reflet au diable.

DÉCOUPAGE NARRATIF

1. Prologue (00:00:30 – 00:07:42)
Pendant que sa mère l'attend, la petite Elsie Beckmann se fait accoster en revenant de l'école par un homme qui, tout en sifflant une phrase musicale de *Peer Gynt* de Grieg, lui offre un ballon acheté à un aveugle. Elsie ne rentrera jamais.

2. Psychose collective (00:07:43 – 00:13:00)
Tandis que l'annonce d'un nouveau forfait de l'assassin en série se répand, le meurtrier écrit chez lui une lettre provocatrice à la presse. Un climat de suspicion envahit tous les milieux. Les dénonciations pleuvent et obligent la police à perquisitionner chez d'honnêtes gens qui s'en indignent. Personne n'est à l'abri de la colère de la foule qui croit reconnaître le meurtrier partout.

3. Efforts vains de la police (00:13:01 – 00:19:50)
Au téléphone, le préfet explique au ministre tous les moyens mis en œuvre pour retrouver le coupable : empreintes digitales, graphologie ; pendant ces explications, on voit le meurtrier grimaçant devant sa glace. Des inserts ou de courtes scènes illustrent les propos du préfet : relevés d'indices sur le terrain, quadrillage systématique du secteur, interrogatoires infructueux d'éventuels témoins. Mais le ministre s'emporte car, dit-il, « un homme terrorise quatre millions de personnes ». De nouvelles saynètes montrent les querelles de témoins, les fouilles et les vérifications d'identité.

4. Descente de police au « Crocodile » (00:19:51 – 00:28:09)
D'importants moyens sont déployés par la police pour une descente dans un tripot. Alertés, les clients du cabaret tentent de s'échapper, mais trop tard. La police investit les lieux et le commissaire Lohmann rétablit l'ordre et procède à des vérifications d'identité. Presque tous sont embarqués au poste pour différentes irrégularités. La fouille permet de confisquer toutes sortes d'outils et d'objets qui proviennent de cambriolages. La tenancière du cabaret se plaint des rafles qui nuisent à ses affaires et qui sont inutiles car l'assassin ne peut se trouver parmi ses clients.

5. Réunions parallèles des chefs de la pègre et de la police (00:28:10 – 00:40:19)
Les truands se plaignent que le meurtrier les empêche de faire leur métier et de mener une vie normale. Leur chef, Schränker, ajoute qu'il est temps d'en finir, à la fois pour des questions de finances et de prestige, et que le monstre doit disparaître, qu'il n'a pas le droit d'exister. Dans chaque groupe on demande des idées nouvelles. Les solutions envisagées sont souvent les mêmes des deux côtés, la dénonciation en particulier. Côté police, Lohmann s'insurge contre cette « collaboration du public » qui ne fait qu'exciter les pires instincts. Après de nouvelles propositions vaines de part et d'autre, Schränker décide que la pègre découvrira elle-même le tueur, grâce à l'aide des mendiants. Au même moment, Lohmann a l'idée d'une recherche visant les malades mentaux.

6. Mendiants à la manœuvre (00:40:20 – 00:44:55)
Au local de l'organisation des mendiants, Schränker et ses hommes mettent en place le quadrillage de la ville et promettent une récompense. L'un des mendiants actionne un orgue de Barbarie et la musique se poursuit devant des enfants dans une cour d'immeuble fort semblable à celle du prologue. Une série de saynètes de rue montre comment les mendiants assurent la surveillance des enfants.

7. Enquête de la police et errances de M (00:44:56 – 00:53:08)
Lohmann reçoit le résultat des enquêtes auprès des établissements psychiatriques et les adresses des suspects potentiels. Dans une rue, le meurtrier sort de son immeuble juste avant qu'un inspecteur de police y entre. Il s'agit d'un certain Hans Beckert. L'inspecteur fouille sa chambre, en vain. Pendant ce temps, en montage alterné, le meurtrier se promène, regarde des vitrines et repère une fillette ; mais elle lui échappe quand elle retrouve sa mère, ce qui le plonge dans un profond trouble, qu'il tente de calmer en allant boire un cognac. Mais l'air sifflé de Grieg le harcèle et il quitte l'endroit.

8. Avancée des deux enquêtes (00:53:09 – 01:03:50)
Le nom de la marque de cigarettes « Ariston » éveille un écho chez le commissaire. Dans la rue, l'aveugle aux ballons reconnaît la mélodie sifflée de Grieg et alerte un comparse pour qu'il suive le siffleur ; le fileur bouscule le meurtrier et lui marque le dos de la lettre « M » à la craie. La police découvre la preuve que Hans Beckert est le coupable, grâce aux traces de crayon gravées sur le rebord de sa fenêtre. Parallèlement, les mendiants ont pris le meurtrier en filature, ce dont il ne s'aperçoit que lorsqu'il découvre le « M » inscrit dans son dos. Il se met à courir en tous sens, affolé par les sifflets des mendiants qui l'acculent dans l'entrée d'un immeuble. Mais il réussit encore à disparaître et l'immeuble ferme après la sortie des bureaux. Pendant ce temps, la police l'attend à son domicile.

9. Cambriolage et capture par la pègre (01:03:51 – 01:18:29)
Le meurtrier s'est caché dans le grenier de l'immeuble, mais un gardien l'enferme sans le savoir. Convaincus que le meurtrier ne peut pas être ailleurs, les truands s'introduisent dans l'immeuble et neutralisent les gardiens. Tandis qu'ils fouillent méthodiquement tous les étages, le meurtrier tente de crocheter la serrure du grenier. Le bruit qu'il fait le trahit et il se fait prendre par les truands qui l'emportent caché dans un tapis.

10. Interrogatoire de police (01:18:30 – 01:30:04)
L'un des truands, Franz, a été pris par la police. Après avoir refusé d'expliquer ce que signifiait cet étrange cambriolage où rien n'a été volé, Franz finit par avouer que sa bande cherchait le tueur d'enfants et dit où il a été emmené.

11. Le procès (01:30:05 – 01:44:07)
Traîné de force et hurlant, le meurtrier se retrouve, au fond d'une cave, face à un tribunal de truands dirigé par Schränker. L'aveugle vendeur de ballons l'identifie. Se voyant condamné d'avance et mal défendu par un avocat fantoche, le meurtrier confie à ses juges les douleurs qui l'accablent lors de ses crises de folie. Il plaide l'irresponsabilité de ses actes et demande d'être livré à la police. Face à lui, nulle pitié. Il est celui qu'il faut abattre pour l'empêcher de nuire. À la dernière minute la police intervient et emmène le criminel.

12. Épilogue (01:44:08 – 01:44:50)
Un plan nous montre une salle de tribunal mais on n'entend pas la sentence. Un dernier plan montre trois mères éplorées qui disent qu'il faudra mieux surveiller les enfants.



Morale des formes narratives








C'est d'abord la sobriété du récit qui frappe dans *M*. Lorsque Lang filme un meurtre horrible, il refuse de montrer l'acte, et préfère nous le laisser imaginer. La force de la première séquence tient en grande partie à ce refus : « Je ne cherche pas le crime pour lui-même, dit le cinéaste, […] si mon personnage a fait quelque chose de terrible, il est dégoûtant de le montrer. »[1] Lang est à l'antithèse du style gore et pourtant certaines scènes sont d'une extrême violence.

Suggestion et ellipses

Le réalisme est aujourd'hui souvent associé à la transgression des interdits et au présupposé qu'il suffit de montrer davantage pour être vrai. Chez Lang, il repose au contraire sur l'art de la suggestion et sur l'appel à l'imagination. Ainsi, l'habileté consiste souvent à recourir aux objets pour désigner les choses. Il en va ainsi des deux ballons de la petite Elsie : l'un – qui vient s'immobiliser au sortir des buissons – constitue une métonymie du personnage ; l'autre – qui s'envole dans le ciel – est une métaphore, représentant un fantôme à son image. L'ellipse narrative est ici d'autant plus pertinente que c'est l'absence qu'il faut faire sentir. Lang a donc l'art de vider l'écran de toute présence humaine, de même qu'il vide l'espace sonore ; les plans en question sont en effet totalement muets.
Même volonté de suggestion quand les truands cherchent M dans le grenier : toutes leurs investigations sont suivies de façon détaillée. En revanche, lorsqu'ils trouvent leur proie, Lang montre un unique plan sur M pris dans le halo de la lampe de poche, sans proposer de contrechamp sur ses chasseurs ni évoquer les violences qui doivent s'ensuivre ; elles ne sont que suggérées après une ellipse, quand on voit au plan suivant les ravisseurs qui transportent une forme à peine humaine qui se débat, emballée dans un tapis.

Choix de point de vue et enjeu moral

Le récit, en nous dévoilant très vite qui est le meurtrier, prive le spectateur du jeu de devinettes des films policiers qui appartiennent au genre qu'est le *Whodunit*. Même si un bref suspense est créé par l'ombre du tueur, puis par le fait qu'on ne le voit d'abord que de dos, nous saurons très tôt qui il est, en pénétrant dans son intimité, à travers l'écriture de la lettre puis les grimaces devant la glace. En choisissant de nous dévoiler le coupable que tout le monde cherche, Lang signifie très clairement que son propos n'est pas l'enquête elle-même, mais plutôt le comportement de ceux qui enquêtent ou du moins de tous ceux qui se sentent concernés par les meurtres et qui veulent qu'on trouve le responsable. Si Lang est si sobre, c'est qu'il ne s'agit pas de montrer le crime mais de le prévenir et de nous mettre en garde contre la fascination qu'il exerce.

Ce refus du *Whodunit* est aussi un parti pris moral : le sujet est trop sérieux pour être traité sur le mode du jeu et n'offrir au spectateur qu'un point de vue sur le problème, celui du *bon* côté. Lang nous donne aussi le point de vue du tueur et évoque même la pitié qu'il pourrait susciter : nous ressentons peu à peu, selon lui, « un sentiment croissant de pitié, voire de sympathie ». Terreur et pitié, voilà qui rappelle Aristote et les principes de la tragédie. C'est ce que cherchait Lang qui voulait faire œuvre de *catharsis* avec ce film. *M* n'est donc pas tant l'histoire d'un monstre que l'invitation à réfléchir sur les réactions d'une société traumatisée par les crimes.

La sérialité

À tueur en série, mise en scène sérielle. Lang avait découvert le cinéma en France à travers les films de Louis Feuillade, comme *Les Vampires*. Il lui en reste une sensibilité pour la forme du feuilleton et pour la structure narrative de la série. Anton Kaes analyse cette construction par accumulation de scènes autonomes, sans lien de cause à effet, mais reliées par leur fonction d'illustration d'une même idée ; celle du préfet au téléphone en est un modèle, mais plusieurs saynètes disjointes illustrant la défiance et la délation donnent aussi une idée de la façon dont l'information se répand dans une grande ville (affiches, journaux, crieurs publics, rumeurs, calomnies) ; il en découle une peinture de la fabrique de l'opinion de masse et de ses explosions hystériques. Le thème du feuilleton est d'ailleurs annoncé dès le départ quand la mère d'Elsie achète une publication où il est question d'un « nouvel épisode sensationnel ». Elle ne sait pas encore, ironie tragique, que la réalité qu'elle vit est du même ordre que la fiction à bon marché qu'on lui propose et qu'elle est, elle aussi, la protagoniste involontaire d'une histoire régie par la loi de la série. *M* montre ainsi une fascination des masses pour tout ce qui fait série, y compris dans la comptine enfantine du début et dans la façon dont l'homme ordinaire se précipite sur les nouvelles et en redemande de façon compulsive.
Une autre énumération en série a lieu avec les photos montrant le résultat du cambriolage dans l'immeuble : le commissaire tourne alors les pages qui, par surimpression, laissent place aux images mais celles-ci, incompréhensibles, ne font qu'épaissir le mystère. Lang met en garde, une nouvelle fois, contre le danger des apparences : c'est une illusion de croire que voir permet de comprendre ; le risque est de se laisser aliéner par la profusion de l'information à sensation. Que le personnage qui reconnaît le meurtrier soit un aveugle n'est évidemment pas dû au hasard.

1) Entretien avec William Friedkin (DVD de *House by the River*, Wild Side Vidéo, 2007).
2) Anton Kaes, *M*, op. cit.





MONTAGE
Le principe de l'alternance









Au vu de l'enchevêtrement de ses fils narratifs, *M le maudit* frappe par sa discontinuité. Les actions présentées sont presque toujours entrecoupées de scènes qui reprennent la suite d'une action précédente, elle-même interrompue plus tôt. Le film dans sa globalité illustre ainsi le « montage alterné », principe de construction expérimenté par l'américain Griffith dans les années 1910 – et sans doute par d'autres pionniers un peu avant – et devenu ensuite l'une des bases du montage classique : deux actions montrées en alternance produisent l'impression de simultanéité, alors même qu'on les perçoit de façon successive dans le déroulement du film. Dès son invention, ce montage est utilisé dans les situations de poursuite ou d'attente. Mais Lang va jouer avec ce code pour suggérer d'autres possibles.

Fonction dramatique

Classiquement, tout d'abord, Lang utilise les ressources du montage alterné pour créer de la tension. Ainsi dans le prologue de *M*, les actions de la mère alternent avec celles de la petite fille ; le spectateur est ainsi en position d'en savoir plus que les personnages et l'entrée en matière n'en est que plus anxiogène. C'est le cas aussi pour le huitième segment du film (*cf.* p. 6) où une course de vitesse pour trouver le meurtrier est engagée entre la pègre et la police, à l'insu de cette dernière : c'est au même moment que le commissaire Lohmann repère l'identité du tueur et que les mendiants commencent à le filer. Les deux séquences alternent un temps avant que le récit ne suive plus que les mendiants, accentuant par là même le retard pris par la police, ce que montrera, ironiquement, un unique plan chez le meurtrier où la police attend en vain son retour. À l'opposé, c'est l'absence d'alternance qui, à la fin, devient un ressort dramatique : le procès des truands s'étire sans interruption, alors qu'on sait que la police est prévenue. Ce retard surprend d'autant plus que le spectateur est alors habitué à un va-et-vient entre les deux enquêtes.

Fonction satirique et critique

La présentation en alternance des recherches de la police et de celles de la pègre produit, à travers la ressemblance des débats et la similitude des gestes, des parallélismes significatifs : les méthodes des uns et des autres, qui reposent sur les appels à la dénonciation ou au quadrillage de la ville par des mouchards, sont un peu les mêmes. Le procédé déprécie évidemment l'institution policière, mais il peut tout aussi bien suggérer que des gangs criminels peuvent parfaitement, dans certaines circonstances, devenir de redoutables forces de maintien de l'ordre. On pense en particulier à la façon dont la police de Weimar avait utilisé des groupes violents d'extrême droite pour écraser la révolution spartakiste de 1919 (*cf.* p. 3). C'est au même moment que chacun des deux groupes envisage à sa manière la personnalité du tueur : d'un côté c'est un « salaud », de l'autre on fait l'hypothèse qu'il est un bourgeois ordinaire en dehors de ses moments de crise. À ce moment, le souci de montrer le lien entre les deux groupes est tel que Lang choisit, d'un plan à l'autre, un raccord dans le mouvement qui permet de relier les deux univers : le chef de la pègre commence un geste de la main qui est poursuivi par le préfet de police. Il convient de noter cependant que la succession des scènes sert davantage à montrer leur similitude que leur simultanéité exacte, au point que certaines analyses précisent à propos de cette séquence qu'il vaudrait mieux ici parler de « montage parallèle » car rien ne prouve que les deux réunions aient lieu en même temps.[1]
On notera aussi que l'organisation du montage permet au film, en dépit de son sujet, quelques notes humoristiques. Le spectateur est souvent en avance sur les protagonistes et peut donc sourire des errements de ceux qui en savent moins que lui. La série des photos du procès verbal de cambriolage fait surgir des contradictions cocasses, l'une pouvant démentir ce qu'on croyait avoir compris avec la précédente. On peut y voir un clin d'œil du metteur en scène sur le peu de foi à accorder aux images. À un autre moment, l'alternance permet une ellipse qui produit un effet de surprise. Le spectateur est donc aussi surpris que le cambrioleur qui émerge du trou dans le plancher et qui découvre le comité d'accueil policier. L'effet comique vient du fait que le personnage a été oublié lorsque l'action s'est concentrée sur d'autres scènes. De plus, une série d'images fixes du cambriolage, dont on ne saisit pas le statut – par qui sont vues ces photos ? – a brouillé nos repères temporels.







Fonction documentaire

Une autre figure privilégiée du montage du film est celle la série de saynètes. L'exemple type est celui du préfet de police qui justifie ses actions au téléphone face à un ministre impatient des résultats. Les enquêtes dont il parle sont décrites par le dialogue, mais aussi montrées par une série de micro-séquences autonomes, dans le troisième segment du découpage. On peut reconnaître là la volonté documentaire de Lang qui s'est longuement documenté sur les pratiques policières par la lecture des journaux et la fréquentation des services de police. L'alternance entre la voix qui raconte et les scènes montrées est parfois simplement illustrative – on voit les policiers en train de fouiller un secteur – mais elle est souvent plus ambiguë, voire nettement ironique, comme lorsque le préfet explique que ses hommes sont en état d'alerte permanent et que l'image montre qu'en fait ils mangent et boivent copieusement dans un commissariat. Un autre exemple, plus troublant, est une scène emboîtée où le meurtrier fait d'étranges grimaces devant sa glace pendant que se poursuit en voix off le diagnostic du graphologue... qui était déjà une scène emboîtée dans la séquence des explications du préfet. L'effet qui en ressort est celui d'une réalité complexe, dont la compréhension requiert une savante combinaison de sources d'informations multiples.

Continuités sonores

Il faut noter qu'à l'alternance visuelle s'oppose parfois la continuité de la bande-son : c'est le cas entre les deux séquences de lecture des journaux, ce qui suggère la rapidité de la transmission des informations, mais aussi ce que Michel Marie appelle « un raccord à compréhension retardée » car le spectateur comprend après coup que la voix qu'il entend a changé d'émetteur. Littéralement, les nouvelles sonores volent plus vite que notre œil qui ne peut franchir les espaces qu'au rythme de l'alternance des plans. D'autres continuités se produisent quand les dialogues semblent se répondre d'une séquence à l'autre et d'un personnage à l'autre, selon un procédé d' « *overlapping* » (*cf*. p. 10) : « Je vous demande… », dit le chef de la pègre – « … de donner votre avis », poursuit le préfet. Ironiquement, police et pègre, dont les discours se complètent, dialoguent à distance le plus simplement du monde.

La continuité sonore ne renvoie pourtant pas toujours à une forme d'élucidation. Ainsi, elle bute malgré tout sur le mystère du cambriolage. Alors que la voix du commissaire lit le rapport sur l'effraction commise dans l'immeuble de bureaux, une série de plans fixes illustre les constats. La discontinuité visuelle est semblable à celle d'un album ou d'un reportage photo, mais cette fois le son n'aide pas à la compréhension des faits ; au contraire, la voix énumère les aberrations que montre l'image et renchérit même sur leur absurdité. Le spectateur à ce moment peut sourire car il sait, lui, ce qui échappe à la police.

Un point de vue omniscient

Malgré quelques exceptions, le montage – qu'il soit alterné ou parallèle – place le plus souvent le spectateur en position de supériorité sur le déroulement des faits. Ce choix narratif qui peut d'abord désorienter donne très vite au spectateur des clés de compréhension que n'ont pas les personnages. Il lui permet aussi de juger, d'avoir un recul critique. Ce parti pris répond là aussi à la volonté affichée de Lang à propos de *M* : faire un film utile, investi de la « mission de donner à propos d'événements réels un avertissement, un éclaircissement, et d'avoir en définitive une action préventive », dit-il dans son livre *Trois Lumières*[2]. À l'opposé, la séquence du procès, qui n'est pas fractionnée, suspend l'omniscience du spectateur qu'il expose alors au doute moral : il n'y a plus de position de surplomb possible face à la description d'une telle souffrance.

1) André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, éd. du Cerf, 1992.
2) Fritz Lang, *Trois Lumières, écrits sur le cinéma*, op. cit.

Raccords et accords

La présentation initiale de plusieurs exemples de montage permet une réflexion sur leur sens narratif et leur effet dramatique ; ainsi, quand M sort de chez lui et que l'inspecteur y entre, les investigations dans la chambre se déroulent en parallèle avec la déambulation du tueur. Une conclusion s'impose : pendant que la police réfléchit, le tueur court toujours. Autre exemple : le cambriolage de l'immeuble de bureaux est montré en alternance avec les efforts de M pour se délivrer de sa prison dans le grenier ; le parallèle est souligné par la similitude de l'action : de part et d'autre, il s'agit de forcer des serrures. L'effet de miroir est évidemment piquant et relève même d'une forme d'ironie tragique : c'est le bruit qu'il fait pour se délivrer qui trahit M.
Certains enchaînements méritent une observation précise. Le raccord son par chevauchement d'une voix permet de passer de l'extérieur à l'intérieur et de montrer une population en proie à une idée fixe. Objet d'étude privilégié, le parallélisme entre les réunions de la police et des truands offre un florilège de raccords : raccord dans le mouvement significatif quand le chef de la pègre fait un geste terminé par le chef de la police (00:33:32) ; motifs identiques quand un policier et un truand prennent la même position en s'accoudant sur un dossier de chaise (00:37:05) ; phrases prononcées de part et d'autre produisant des effets d'échos ou de dialogue (00:36:58). On s'interrogera sur ces harmonies : police et bas-fonds ont-ils les mêmes méthodes ? Des nuances s'imposent pourtant : Lohmann, côté police, refuse le recours à la délation.









TECHNIQUE





Une poétique du son

On a souvent dit que *M* est un « film muet avec du son ». Cette phrase peut prêter à contresens, si l'on comprend par là que le son serait secondaire et surajouté à un film fonctionnant essentiellement par son impact visuel. Au contraire, le son pour Lang, dont *M* est le premier film parlant, doit devenir un code signifiant au même titre que l'image et tout l'art consiste pour lui à savoir combiner les deux sans négliger la spécificité de chacun. C'est ainsi, par exemple, que le spectateur d'aujourd'hui pourra être surpris par ce qu'il pourra percevoir comme des « trous » dans la bande-son et qu'il sera tenté d'y entendre les ratés d'un cinéaste encore trop imprégné des codes du muet. Or, loin de constituer des maladresses ou des lacunes, ces vides sonores font partie intégrante de l'effet recherché par Lang qui considérait que les silences avaient autant de valeur expressive que les bruits ou les paroles.

Le son et l'espace

Le son contribue à créer l'espace grâce à ce qu'on appelle les « sons d'ambiance ». Généralement insensibles pour le spectateur, ces ambiances sont constituées d'une foule de bruits plus ou moins indistincts, mais aussi de certaines qualités de réverbération ou même d'échos. Le malaise qui s'installe dès la première séquence de *M* tient en partie à des ruptures dans ces sons d'ambiance : la rue est étourdissante de klaxons et un peu plus tard, au même endroit, on n'entend plus rien d'autre que le bruit du ballon qui rebondit sur le trottoir. L'ambiance sonore s'est comme raréfiée et cela produit une légère impression de malaise, qui ira bien sûr en s'aggravant. L'espace cinématographique résulte aussi du montage sonore, qui crée « l'espace concret, plus ou moins large et ouvert, que les sons d'ambiance et de décor décrivent autour du champ visuel »[1]. Ainsi les cloches qui sonnent midi résonnent avec une intensité identique quand on les entend à l'intérieur dans la cuisine ou à l'extérieur devant l'école. L'intérêt de ce son n'est pas de nous indiquer l'heure, mais de faire sentir la proximité des deux « points d'écoute » et donc de signaler que ce n'est pas la distance qui explique le retard d'Elsie.

L'espace du film n'est pourtant pas limité à celui de la diégèse. Certains espaces plus abstraits sont construits par le montage. On trouve dans *M* des sons qui se prolongent ou se répondent d'une séquence à l'autre. Lang dit lui-même à propos de l'*overlapping* (*cf*. p. 9) qu'il pense avoir « utilisé pour la première fois ce procédé : prolonger une phrase dite à la fin d'une scène dans la scène suivante »[2]. C'est ce qu'il fait en reliant la lecture en extérieur des informations placardées sur un mur et la suite du même texte lu en intérieur par des buveurs de bière, donnant l'idée de la rapidité avec laquelle l'information circule dans la ville moderne.

Le montage sonore définit aussi la relation que le spectateur est censé entretenir avec le spectacle. La conversation téléphonique du préfet et du ministre qui devient un commentaire *off* sur les saynètes d'enquête policière produit l'effet que Lang envisageait dans ses *Carnets* : « Ne doit-on pas complètement faire sauter le cadre du film sonore en intégrant le public ? en s'adressant directement au public par les haut-parleurs ? que ce soit comme moraliste, comme chroniqueur, comme commentateur ? » En cela Lang est proche du « théâtre épique » de Brecht, conçu pour imposer au spectateur une distance critique par rapport au spectacle. Dans l'exemple présent de *M*, le spectateur se trouve « en position de détective cherchant des indices ou des contradictions entre les mots et les images »[3] ; il se retrouve impliqué par la bande-son qui semble alors s'adresser à lui, dans un équivalent sonore de l'effet que produit parfois le regard caméra dans le domaine visuel.

Le son et l'action

Certains sons se distinguent de la masse des bruits de fond et prennent alors valeur de signal déclencheur de réaction. Ceux qui viennent du hors-champ sont particulièrement intéressants. La mère qui attend sa fille est sollicitée plusieurs fois par l'appel de l'extérieur – via le coucou, les pas dans l'escalier, la sonnette, le crieur de journaux. Tous ces bruits hors champ ponctuent l'attente et leur répétition, suivie d'une déception, contribue au crescendo de l'angoisse. Le cinéma parlant crée ainsi de nouveaux effets dramatiques car, grâce au son *off*, c'est bien le hors-champ qui fait irruption dans le cadre. Par ailleurs, certains sons peuvent être déclencheurs. La scène de filature est ponctuée par les coups de sifflet qui font naître comme automatiquement les mouvements du







meurtrier pourchassé. Ces sons déclencheurs sont d'autant plus perceptibles qu'ils surgissent dans une ambiance quasi muette ; leur effet mécanique s'en trouve accru. Lang est parti d'expériences de perception qu'il a théorisées : ainsi un bruit, jusque-là bien perçu, n'est plus enregistré par l'ouïe dès l'instant où un autre bruit capte l'attention. Ces constatations l'amènent à traiter le son du film d'une manière non réaliste, en raréfiant – ou supprimant – les sons d'ambiance qui permettront au bruit signifiant de jouer pleinement son rôle en occupant l'avant-plan sonore.

La grande trouvaille du scénario, du point de vue dramatique, demeure bien sûr d'avoir associé au tueur l'air « Dans l'antre du roi de la montagne » – tiré de la suite pour orchestre de Grieg *Peer Gynt* – qui va donner au son un rôle déterminant dans l'enquête. C'est en effet parce qu'il reconnaît cette mélodie que l'aveugle identifie le tueur. Mais il faut remarquer que c'est aussi un son qui a mis Lohmann sur la piste : juste avant la séquence de l'aveugle, le commissaire s'est arrêté sur le mot « Ariston », marque de cigarettes retrouvée chez Hans Beckert et sur le lieu d'un des crimes. Le mot « Ariston » est répété trois fois par Lohmann jusqu'à ce que ces quelques phonèmes réveillent sa mémoire.

Les sons coupés de leur source : situations acousmatiques

Les spécialistes du son appellent « acousmatique » une situation – devenue courante avec l'invention des radios ou des téléphones – dans laquelle on entend sans voir ; *M* nous offre ainsi quelques exemples fameux de sons qu'on pourrait aussi qualifier de fantomatiques. Ainsi, la première entrée en scène de la voix de l'assassin saisit non seulement parce que c'est la voix très particulière de Peter Lorre, mais aussi parce qu'elle émane d'une source invisible. Cette voix est littéralement celle d'une ombre, la silhouette du meurtrier qui se projette sur la colonne où est placardé l'avis de recherche. Le fait que le son vienne du hors-champ signale aussi que l'individu dont il émane est insaisissable, ce qui contribue à le rendre effrayant.

On sait que ce n'est pas Peter Lorre mais Fritz Lang lui-même qui sifflait l'air de *Peer Gynt* ; le spectateur ressent en effet une sorte de décalage sonore, comme si le sifflement émanait de nulle part et donc échappait à son origine. On le remarque particulièrement quand Beckert se bouche les oreilles au café pour ne plus entendre cet air qui le suit et dont il n'est pas maître, façon, dit Lang, de « donne[r] une expression sans mot à ses pulsions intérieures ». De même, quand Mme Beckmann appelle « Elsie », elle n'est présente dans le plan que les trois premières fois. Le cri retentit ensuite dans l'escalier vide et deux fois dans le grenier désert. La mère n'est plus là, mais le cri résonne comme s'il était devenu autonome et poursuivait seul son chemin. Ce cri coupé de sa source met en valeur ce qui manque dans l'image[4] : la petite fille dont, littéralement, il ne reste plus que le nom. Quant aux trois derniers plans du prologue, ils confirment l'absence en étant entièrement silencieux : le couvert sur la table, la balle qui roule, le ballon qui s'envole.

Le son dans *M* est un sorte de composition musicale qui joue de tous les paramètres de variation sonore que sont l'intensité, la fréquence, les échos, les rythmes et les silences, associés à une recherche proche de ce que sera plus tard la musique concrète, où la musicalité provient de l'agencement de sons bruts, de bruits de la vie réelle. De plus les sons de ce film sont articulés avec les images pour produire toutes sortes d'effets, le plus souvent de décalage et de distorsion par rapport à ce que serait un usage réaliste du son synchrone. Il s'agit bien, selon Lang lui-même, de « contraindre le spectateur à faire collaborer son imagination ».

1) Michel Chion, *Le Son*, Armand Colin, 2004.
2) Fritz Lang, *Trois Lumières, écrits sur le cinéma*, op. cit.
3) Anton Kaes, *M*, op. cit.
4) Michel Chion parle alors d'effet « audio-divisuel » ou « audio-visuel en creux ».

Représenter le silence

« De tous les arts c'est le cinéma parlant qui pourra, pour la première fois, représenter le silence. » Cette réflexion de Béla Balázs[1], antérieure à *M*, illustre parfaitement le travail sonore de Lang dans ce film. On pourra ainsi étudier le rôle du silence et la manière de le créer. On peut, dans le prologue, faire un relevé plan par plan, éventuellement minuté, des plages de silence total qui *trouent* l'ambiance sonore. La séquence s'ouvre par un double vide, visuel et acoustique, et se referme de même. La progression des segments muets est très nettement croissante, et la fin n'est plus qu'un long silence encore déchiré par trois cris avant que ne s'installe le vide. Les versions du film présentées entre 1959 et 1991 comportaient des sons ajoutés, apparemment par souci de réalisme !

L'idée, héritée de l'expressionnisme, que le cinéma n'a pas à copier le réel mais doit exprimer des visions intérieures se retrouve dans le son ; on analysera ainsi l'exemple d'une sorte de point de vue acoustique – ou de point d'écoute – subjectif dans le cas de l'aveugle qui se bouche les oreilles quand il entend l'orgue de Barbarie qui joue faux. Inversement, quand le meurtrier se bouche les oreilles, l'air de *Peer Gynt* continue. M se trouve incapable de contrôler ses pulsions et de leur imposer le silence. L'analyse du panoramique sur le tribunal des truands permettra de constater qu'au delà de l'immobilité des personnages, c'est avec le silence absolu qui s'installe entre les hurlements que la scène prend sa dimension mythique de tribunal des Enfers.

1) *L'Esprit du cinéma*, 1930, éd. Payot, 1977.

SÉQUENCE
La traque

Aux deux tiers du film (00:59:09, segment 8), les deux groupes qui pourchassent le meurtrier finissent par trouver chacun une piste, quasiment au même moment. Les mendiants, auxiliaires de la pègre, entament une filature qui poussera M à trouver momentanément refuge dans un immeuble de bureaux. La mise en scène de cette séquence va varier en fonction du point de vue du personnage principal et son étrangeté nous amènera à nous interroger sur sa fonction dans le film.

Une filature muette

L'extrait commence par une phrase prononcée par le jeune homme qui a marqué le meurtrier d'un « M » et qui fait, par téléphone, son rapport aux autorités de la pègre (**1**) : « Ils [les mendiants] ne le quittent pas des yeux. » Ses propos se poursuivent pendant un plan qui les illustre où l'on voit, cadrés large, M et la fillette flâner tranquillement le long d'une rue, mais suivis de près par deux mendiants (**2**). Les trois plans suivants se ressemblent : reliés à chaque fois par un fondu enchaîné qui permet de faire de légères ellipses, ces plans montrent différentes variations de la filature. Tandis que le mouvement de M et de la petite fille est continu – essentiellement de droite à gauche et de façon régulière –, les plans s'attardent sur les passages de relais entre poursuivants : l'un relève de l'escamotage derrière une colonne (**3**), un autre se déroule dans le surcadrage d'une porte d'immeuble où l'on devine une silhouette, vite remplacée par une autre (**4**), et l'étroitesse de l'espace ouvert sur la rue donne l'impression que l'étau se resserre autour de M ; au plan suivant M et la fillette sont cadrés en plan moyen, ce qui permet de mieux percevoir leurs expressions de connivence et de joie, tandis que derrière eux se poursuit le ballet silencieux de la filature (**5**) ; silencieux en effet : ces quatre plans sont quasiment dépourvus de son, à part la voix *off* du jeune homme au début, et deux coups de klaxon, *off* également. Il en résulte une ambiance à la fois irréelle et inquiétante.

Un moment de grâce

La déambulation s'arrête devant une vitrine de jouets (**6**), mais la caméra est passée à l'intérieur, ce qui permet de voir de face le couple et ce qui justifie, cette fois, l'absence de son. Ce plan est célèbre tout d'abord parce qu'il concentre toute une série de symboles : le mouvement mécanique du pantin qui écarte les jambes peut constituer à la fois une allusion aux fantasmes du meurtrier et un écho aux jambages de la lettre « M », d'autant plus que cette lettre apparaît aussi sous le pantin, dans le reflet de la vitrine. On peut encore voir dans ce pantin un symbole de M lui-même, mu par ses pulsions qui le font agir de façon automatique et obsessionnelle. Mais le plan frappe l'imagination aussi parce qu'il baigne dans une lumière diaphane et que le reflet dans la vitrine, en redoublant tous les objets, leur donne un caractère irréel et flottant comme un rêve d'enfant. Et c'est bien là le plus surprenant : l'expression extatique de M qui semble goûter un pur moment de bonheur. Ce plan, selon Jacques Rancière, est « une grâce faite au personnage. […] Avant que le scénario ne […] lui laisse une chance de survie, la mise en scène lui donne sa chance d'humanité »[1].

La bête traquée

Avec le plan **7** la caméra repasse dans la rue et c'est le tournant de la séquence, puisque M va découvrir qu'il est repéré. À partir de là, le son est à nouveau présent avec quelques dialogues. Un gros plan sur le reflet dans le miroir (**8**) montre que l'instant où M se découvre marqué correspond exactement à celui où son image est dédoublée. Il y a là comme une anticipation de son discours de défense : c'est un autre qui agit à sa place. Le très gros plan (**9**) sur la lettre « M » dilate ce moment de révélation et produit un effet de fascination. Mais


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10

l'action va redémarrer au plan **10**, quand, toujours dans le reflet de la glace, M s'aperçoit qu'il est épié. Le contrechamp (**11**) est très rapide et nous laisse deviner une silhouette qui se cache, donc forcément hostile.
On revient sur M, hésitant d'abord, qui entame une course en sortant du champ à droite (**12**). Ensuite l'observateur, qui cette fois ne se cache plus, lance deux coups de sifflet vers des comparses invisibles, dans des directions opposées (**13**), preuve que la proie est quasiment déjà encerclée. Chaque coup de sifflet va ensuite être un stimulus qui propulse M dans des directions désordonnées. On a là un ballet cruel où la victime n'est plus qu'un pantin justement. Au plan suivant (**14**) M entre dans le champ à droite. Or il est sorti à droite à la fin du plan **12**. Le résultat de cet enchaînement (même s'il est interrompu par le plan 13) est que, dans l'espace filmique, le personnage donne l'impression de faire demi-tour alors que ce n'est pas le cas dans l'espace réel. C'est le principe de la règle classique qui limite a priori à moins de 180° la possibilité de changer l'axe de la caméra d'un plan à un autre quand on filme un déplacement. La transgression de cette règle ici est significative, puisqu'elle permet d'accentuer la désorientation de M. La suite est une chorégraphie de mouvements contradictoires à chaque coup de sifflet et quand finalement M se décide pour une direction, un travelling arrière découvre un nouvel observateur, immobile, devant lequel M marque un temps d'arrêt. Puis M dépasse l'homme, qui lui emboîte le pas. Un plan large en plongée sur une rue déserte nous donne à voir M comme une proie traquée par des rabatteurs (**15**), poussée vers la gauche du cadre qui semble bloquée, d'autant plus que la plongée écrase et enferme le personnage.

M s'échappe

Le retour à l'axe horizontal ouvre une issue dans une large entrée d'immeuble. Le décor est cependant une perspective architecturale de cadres emboîtés, ce qui évoque une nasse dans laquelle la proie va se jeter (**16**). Une série de champs-contrechamps (**17** à **21**) montre que les issues sont bloquées, d'un côté par un policier, de l'autre par les trois mendiants. À la faveur d'un plan d'ensemble (**22**) on voit M au fond de l'allée qui hésite à sortir de son refuge quand le premier plan est soudain masqué par le passage d'une voiture de pompiers – d'ailleurs annoncée par ses sirènes ; après son passage, qui a duré moins d'une seconde, M a disparu du champ.

Ce tour de passe-passe laisse les mendiants pantois et le spectateur aussi. Il semble impossible que la disparition ait pu se produire dans un temps réel aussi bref. Le caractère insaisissable du meurtrier se révèle à nouveau ici et on a l'impression qu'il a réussi, une fois de plus, à s'échapper.
On peut, pour finir, relire cette étrange filature comme l'anticipation visuelle de certains aspects du discours de M à son procès : « Quelque chose me pousse à errer par les rues. Je sens que quelqu'un me suit sans arrêt ; c'est l'autre qui me poursuit ! Sans bruit, mais je l'entends quand même. Et parfois j'ai l'impression de me poursuivre moi-même. Je voudrais m'enfuir, mais je ne peux pas m'échapper. » Les entorses au réalisme sonore, le ballet muet des poursuivants, les jeux de reflets, la course éperdue de M seraient alors une projection spatiale de ce qui se passe dans l'esprit du malade mental qu'est ce meurtrier. Lang nous ferait ainsi ressentir par l'image ce qu'éprouve son personnage, avant qu'il le traduise en mots durant le procès.

1) « D'une chasse à l'homme à l'autre, Fritz Lang entre deux âges », *La Fable cinématographique*, Seuil, 2001.




11




12




13




14

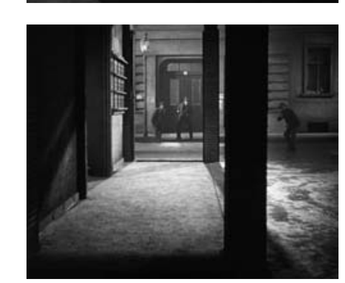


15

16



17



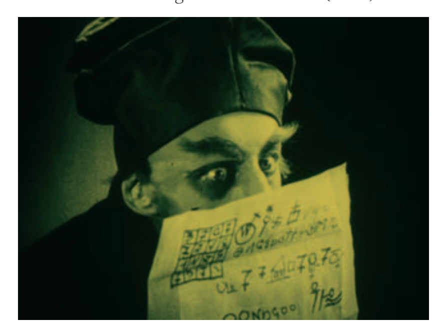
18

19



22

Le *Golem* de Paul Wegener et Carl Boese (1920).



Nosferatu de F. W. Murnau (1922).



Faust de F. W. Murnau (1926).



Docteur Mabuse, le joueur de Fritz Lang (1922).

AVANT LA SÉANCE

Un cinéma entre deux guerres



Metropolis de Fritz Lang (1926) – UFA.

Si l'on veut bien ne pas se focaliser sur des définitions souvent étroites des courants esthétiques – et du mot « expressionnisme » en particulier – force est de reconnaître une certaine homogénéité dans une grande partie du cinéma allemand de la période 1919-1933. Même Fritz Lang, qui ne s'est jamais considéré comme « expressionniste », dit qu'il a été influencé par ce courant et qu'il a « essayé de le digérer »[1]. Il peut donc être utile de commencer par définir ce que furent les recherches de ce cinéma et ce qui fait son originalité, afin d'aborder *M le maudit* au regard des préoccupations artistiques de l'époque.

Filmer « l'esprit » des choses

Le principe de l'expressionnisme est le refus d'un art qui ne donnerait qu'une copie du réel. En 1912 le peintre Paul Klee faisait ainsi la différence entre l'impressionnisme pour qui « c'est l'instant récepteur de l'impression de nature » qui importe et l'expressionnisme dont les œuvres « ne reproduisent pas le visible […], mais rendent visible une vision secrète ».[2] Jean-Michel Palmier dit aussi qu'avec les expressionnistes « le réel est transformé en vision intérieure »[3].
Au cinéma ce principe se heurte au dispositif d'enregistrement photographique qui, par définition, commence forcément par capter le réel. Il faut donc contrarier ce dispositif : comme le dit un théoricien de l'expressionnisme, Rudolf Kurtz, « le cinéma allemand veut photographier *l'esprit* de l'action ».[4] Le premier exemple de cette démarche est *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene (1919) : les décors y sont entièrement constitués de toiles peintes qui offrent la vision d'un monde déformé, fait de lignes obliques et d'angles aigus, de contrastes violents de noir et blanc, où les personnages même semblent déshumanisés par leur maquillage outrancier et leurs gestes épousant les formes du décor. Mais ce style, étiqueté « caligarisme », n'est pas le fin mot de l'affaire. La recherche est plus complexe : Kurtz commente le caractère animiste des décors de ce film qui, dit-il, « donne aux objets une puissante mobilité interne »[4], pour tenter de transcrire des visions intérieures. « Une action qui se déroule dans les ténèbres de l'âme »[4], tel pourrait être le sous-titre de *Caligari* ; le cinéma expressionniste est alors celui qui « permet d'évoquer visuellement des effets impossibles à photographier », qui cherche « le sens d'une situation […] par delà sa manifestation extérieure ». Retenons de ces formulations un peu abstraites l'idée que ce cinéma ne veut pas restituer le réel, mais au contraire, comme le dit Palmier, « le rendre problématique ».

Méthode

Bouleverser les formes exige que le réalisateur soit un démiurge qui reconstruit entièrement un monde. C'est d'ailleurs là un des points communs à des films très différents de l'époque : qu'il fasse un film fantastique comme *Faust* (1926) ou un film plus réaliste comme *Le Dernier des hommes* (1924), Murnau reconstruit tout un univers, non pas pour donner une image réaliste de la ville, mais pour faire naître *l'idée* d'une ville moderne, d'un tourbillon qui dépasse le personnage. Cette volonté démiurgique explique que certains films aient été parfois des entreprises pharaoniques comme *Metropolis* où Lang lui aussi construit une idée de ville, une forme permettant de rendre sensible une idée abstraite, comme une structure sociale conflictuelle. D'ailleurs, même quand Murnau tourne en plein air ou filme la nature, ce qui lui arrive souvent aussi – par exemple dans *Nosferatu* (1922) – il ne change pas de projet, mais il « cherche à déceler l'âme d'un paysage […] et le spectateur ébloui apprend à voir au delà des apparences ce qu'il n'avait pas su découvrir jusqu'alors »[5].

Une réflexion sur les apparences

Le cinéma de cette période, en travaillant la forme visuelle, débouche forcément sur une série de questions relatives aux images et aux apparences. Ainsi, dans *Nosferatu,* le propos du réalisateur n'est pas de raconter une histoire de terreur, mais de mettre en garde les imaginations malades qui se laissent emporter par leurs cauchemars : Nosferatu est d'abord « un mot lugubre »[6] avant d'être une créature incarnant nos fantasmes morbides, un peu comme M le maudit qui, lui aussi renvoie l'image de ses terreurs à une société affolée. Notons que les visions intérieures que tente de figurer ce cinéma sont souvent « démoniaques », pour reprendre le titre du livre de Lotte Eisner[7], et



Le Cabinet du Docteur Caligari de Robert Wiene (1919) – Decla-Bioscop AG.



Nosferatu de F. W. Murnau (1922) – Prana Film.

font défiler devant nous toute une procession de monstres, de démons, de fous et de tyrans, tous plus ou moins habiles à truquer les apparences ou à fasciner leurs victimes.
Mais il s'agit aussi de trouver comment figurer ce qui n'est pas encore clair, ce qui est « latent » comme le dit Béla Balázs[8]. C'est pourquoi les cinéastes s'intéressent particulièrement aux formes en gestation alors que leurs choix visuels entrent en correspondance parfaite avec les scénarios : formes qui naissent de l'ombre, créatures de cire ou d'argile, non encore animées, mais qui le deviennent devant nous (*Le Cabinet des figures de cire* (1924) de Paul Leni, *Le Golem* (1920) de Paul Wegener), somnambules (Cesare dans *Caligari*) ou morts qui se réveillent (*Nosferatu*), robot qui s'anime (*Metropolis*), personnages-Protée insaisissables (série des *Mabuse*, mais aussi *M*), histoires de reflets (*L'Étudiant de Prague* (1926) de Henrik Galeen) ou d'ombres (*Le Montreur d'ombres* (1922) d'Arthur Robison, *M* encore)… autant de créatures mouvantes et tout aussi insaisissables, de fumées qui deviennent mots (*Le Golem*) et de nuages qui deviennent allégories des fléaux chevauchant dans le ciel (*Faust*). Cette attention à la genèse des formes est sans doute ce qui produit les effets les plus saisissants dans tous ces films, ceux qu'on n'oublie pas ; c'est la même émotion par exemple qui surgit dans une scène du *Testament du Docteur Mabuse* quand le nom de « Mabuse » finit par apparaître sur la vitre où une victime a tenté de le graver maladroitement ou quand l'ombre du meurtrier apparaît sur le mot « *Mörder* » dans *M*. Qu'importe alors que Lang adhère à l'expressionnisme ou pas. Manifestement il en a retenu le meilleur.

1) Entretien avec Jean Domarchi et Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* n° 99, sept. 1959.
2) Paul Klee, *Approche de l'art moderne*, 1912, in *Théorie de l'art moderne*, Denoël-Gonthier, 1973.
3) Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, t. 1, Payot, 1979.
4) Rudolf Kurtz, *Expressionnisme et cinéma*, Berlin, 1926, trad. P. Godenir, Presses universitaires de Grenoble, 1986.
5) Paul Leutrat, « Actualité de l'expressionnisme », *Cinéma 62*, sept.-oct. 1962.
6) *Cf.* le début du film : « Nosferatu/ Il est des mots lugubres comme l'appel de la mort/ Garde-toi de les dire ou ta vie sera peuplée d'ombres/ Et les fantômes qui hanteront tes rêves se nourriront de ton sang. »
7) *L'Écran démoniaque*, op. cit.
8) Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch* (*L'Homme visible*), 1924.

Écrans démoniaques

Les images de *M*, si réalistes soient-elles, ont une dette envers le cinéma expressionniste, d'autant que son chef opérateur est Fritz Arnö Wagner, qui a fait l'image de *Nosferatu* de Murnau ou du *Montreur d'ombres* de Robison. On peut choisir et analyser dans le corpus des grands films de ce courant quelques séquences avec lesquelles dialoguent certains plans de *M*.
À partir de personnages atteints de rigidité, tel le Cesare du *Docteur Caligari* de Wiene qui s'anime lentement quand il sort de son sommeil, on peut comparer l'aliénation des individus dans les deux films. S'il y a emprise extérieure sur le mode fantastique dans l'un et aliénation intériorisée dans *M*, les actes de Hans Beckert relèvent un peu du même état d'inconscience hypnotique – et la spirale de la vitrine n'y est pas pour rien – que ceux de Cesare. Cette immobilité est présente aussi dans *Nosferatu* où elle est le signe révélateur de l'état de demi-mort du personnage. Lorsque M est repéré dans le grenier, il surgit de l'ombre, un peu comme le vampire de son cercueil, comme un être pétrifié, raide et donc déjà condamné.
Les jeux calligraphiques sont très riches dans le cinéma expressionniste et chez Lang en particulier. On en trouve dans les intertitres de *Caligari* qui zèbrent l'écran comme les lignes obliques des décors. Des tentatives pour figurer le pouvoir démoniaque des mots sont présentes dans *Le Golem* de Wegener avec la fumée qui se transforme en mot magique, mais aussi dans le premier *Mabuse* de Lang avec les lettres infernales (Fu Nan Tsi) du jeu de cartes chinoisant avec lequel le Docteur hypnotise ses victimes. De façon plus réaliste un jeu de décodage apparaît dans *Le Testament du Docteur Mabuse* : l'effet tient à ce que le mot « Mabuse » gravé sur une vitre n'est pas lisible tout de suite et nécessite d'être *révélé*, quasiment au sens photographique du terme, pour être compris. On pourra aussi analyser l'effroi produit par les écrits de Mabuse : le tracé délirant des mots de son testament donne une idée de la démence du personnage. Les lettres dans *M* jouent un rôle à part entière, dès celle du titre marquée sur le dos du meurtrier ; on notera l'attention portée à la matière même de la missive envoyée aux journaux (crayon rouge, déformations dues au support) et de façon générale à tout ce qui évoque l'idée d'empreinte. L'écriture est en effet la trace et le révélateur de son auteur et donc expression visuelle de l'intériorité.
Lang a montré comment on pouvait faire jouer à la lumière un rôle de véritable acteur : dans *Metropolis*, quand Maria est poursuivie par le magicien qui veut l'enlever, c'est la lampe-torche de ce dernier qui fait bouger la jeune femme, qui lui montre les spectacles propres à l'effrayer et qui la cloue littéralement au mur quand il n'y a plus d'issue. On peut comparer cette séquence avec celle de la fouille du grenier où l'on découvre M : c'est encore le halo d'une lampe qui constitue une sorte de bras armé du regard qui vient débusquer la proie. Corollaires inévitables de la lumière, quelques ombres fameuses du cinéma allemand seront sollicitées ; celles de *Nosferatu*, ombres projetées, déformées et agrandies, sont les ancêtres de celle de M sur la colonne et il peut être intéressant de les analyser comme l'incarnation visuelle de nos cauchemars.

MOTIF

Rondes en série













Dès le début du film, la forme circulaire s'impose : un cercle d'enfants est vu en plongée ; au centre une petite fille tourne, le bras tendu, en chantant une comptine macabre : « Attends, attends, juste un petit peu / L'homme en noir va venir bientôt pour toi. »[1] Anton Kaes[2] voit dans cette composition du cadre une sorte d'horloge dont le mécanisme inéluctable figure celui de la fatalité qui va s'abattre au hasard sur tout le monde.

Collection d'horloges pour course contre la montre

Le décor de *M* est plein de coucous, de montres, de pointeuses, d'horloges. Dans le prologue, le coucou ponctue l'attente de la mère et son silence est d'ailleurs pire que sa chanson, car le montage alterné nous a permis de savoir qu'il est trop tard et que l'attente est vaine. L'inquiétude du retard s'étend ensuite à l'ensemble de la société. Le ministre est impatient d'avoir des résultats, une petite fille demande l'heure à un monsieur à lunettes qui lui dit qu'il est temps de rentrer, la foule exige qu'on trouve vite le meurtrier. Même les représentants de la pègre ont peur que leur chef soit en retard à la réunion, car, là aussi, retard peut signifier disparition. La scène de cette attente offre une variation plutôt comique sur l'un des personnages, qui possède une collection de montres sans doute volées, dont il remonte le mécanisme comme un maniaque, non sans avoir d'abord vérifié l'heure au téléphone.
Les actions de la pègre par la suite seront réglées selon un minutage très précis et c'est ce qui leur permettra d'ailleurs de capturer le meurtrier, à une minute près. Le plan qui montre la découverte de Beckert caché dans le grenier révèle curieusement la présence d'une horloge au-dessus de sa tête, horloge qu'on ne voyait pas dans les séquences précédentes alors que le cadrage était rigoureusement le même. Cette horloge qui surgit là dans le halo de la lampe de poche traduit l'ironie cruelle de la situation : c'est bien le temps qui, cette fois, a servi les poursuivants.

Cercles concentriques et société de surveillance

La surveillance nocturne de l'immeuble de bureaux est assurée par un système d'horloges pointeuses réparties sur toute l'étendue des couloirs de l'immeuble. Chacune doit être scrupuleusement remontée, sinon l'alarme est déclenchée. La surveillance est ainsi assurée par un mécanisme d'horlogerie, relié aux services de police où un mécanisme du même type – cadrans, roues et engrenages – se met en route en cas d'alerte. Les cambrioleurs de l'immeuble déjouent cette surveillance en se pliant à l'impératif de pointage, en faisant une ronde qui leur garantit la tranquillité.
Les méthodes de la police évoquent aussi la circularité, comme l'explique le préfet ; pour illustrer les efforts de la police, se succèdent notamment un plan montrant un relevé d'indices dans des jardins et un autre montrant une image composite – une sorte de « *Google map* » avant l'heure ! – qui mêle le plan schématisé et la vue d'avion. Un énorme compas trace des cercles concentriques sur cette carte ; l'analogie avec la forme d'une horloge dont le compas serait l'aiguille montre ironiquement l'impuissance de la police pour qui la lutte contre le temps se transforme en une opération d'occupation de l'espace, comme s'il suffisait d'un quadrillage géographique pour arrêter le destin.

Cercles de la psychose collective

On trouve de façon récurrente d'autres compositions de plans où domine la figure du cercle. À l'image du jeu des enfants qui permettait de disposer en cercle une série de futures victimes, la société reproduit des configurations identiques où tout un chacun peut devenir la victime d'une justice expéditive. On a ainsi le cercle de la table des buveurs de bière qui se lisent des nouvelles alarmantes ; la composition du cadre et la plongée sur la table ronde fonctionnent comme signes que le processus d'élimination est déclenché : au bout d'un court moment, l'un des convives est accusé d'être le meurtrier. La visite du détective chez Hans Beckert donne l'occasion d'un plan en plongée sur une table ronde. Cette plongée et ce cadre ne se justifient pas vraiment, sauf si l'on y voit la récurrence du motif du cercle, qui renvoie aux méthodes d'investigation concentrique de la police et de ses compas. Elle signale aussi discrètement que personne n'échappe à la suspicion généralisée. D'ailleurs, quand la police pince Franz, c'est à travers un trou circulaire dans le plancher qu'il se fait capturer.
Le génie visuel de Lang consiste donc à s'emparer d'une forme, ici le cercle, et à la faire signifier à la fois de façon concrète – la ronde des enfants, notre représentation du temps sous forme d'horloges circulaires – et abstraite : le cercle est alors vu à la fois comme symbole du retour obsessionnel du même et comme une métaphore de l'enfermement. Dans *M* une course contre le temps est engagée mais force est de constater que les hommes, dans leur combat contre le mécanisme terrifiant des meurtres en série, ont tendance à reproduire un principe d'élimination automatique identique à celui qu'ils combattent.

1) La comptine est sans ambiguïté puisqu'elle évoque clairement « l'homme en noir », surnom donné à Fritz Haarmann, l'un des premiers tueurs en série des années 20.
2) Anton Kaes, *M*, op. cit.

PLANS
Face-à-face













On découpe traditionnellement les scènes de dialogue entre deux personnages selon la technique du champ-contrechamp, qui définit deux axes de position de la caméra par rapport à l'action. Tantôt l'objectif favorisera le personnage A, tantôt le personnage B et ainsi de suite, avec parfois des cadres plus larges montrant les deux protagonistes. Plusieurs règles se sont imposées concernant cette alternance : la première est celle de l'axe des 180° qui interdit de changer de côté par rapport aux personnages, sous peine de les faire basculer de gauche à droite sur l'écran et donc de désorienter quelque peu le spectateur. Une autre règle, ou plutôt un usage, veut qu'on ne filme pas les personnages de face, mais légèrement de trois quarts face. Il en résulte un raccord plus doux, parfois encore adouci par la présence en amorce du personnage faisant face au premier, qui figure alors de trois quarts dos. Ce dispositif implique aussi que les personnages ne regardent pas de face mais toujours un peu à droite ou à gauche. Telle est la manière la plus répandue et donc la moins signifiante d'orchestrer un dialogue.

Oppositions

Il y a dans *M* une volonté récurrente de procéder autrement et de filmer les protagonistes en champ-contrechamp avec retournement à 180°. Il en résulte que chaque personnage est vu de face, avec des regards caméra plus ou moins appuyés et que l'effet produit est automatiquement celui d'une opposition. Le retournement à 180° produit en effet un choc qui donne l'impression de séparer davantage les personnages. De plus, chaque contrechamp devient ainsi un plan subjectif du regard d'un des personnages puisque l'axe de prise de vue se situe sur la ligne qui relie les deux pôles du dialogue.
Quelques exemples peuvent montrer que ce système est toujours lié à des moments de conflit. On peut citer ainsi la dispute entre les buveurs de bière, l'un ayant soupçonné l'autre d'être le meurtrier d'enfants. Un autre exemple est celui de la saynète qui illustre l'inutilité des appels à témoins, ces derniers échouant à se mettre d'accord sur la couleur d'un bonnet. Dans les deux cas, l'antagonisme est voué au blocage et le va-et-vient des champs-contrechamps à 180° le transforme en un jeu de ping-pong totalement vain et sans fin. L'exemple du petit homme à lunettes pris à partie dans la rue par un géant ajoute au principe du face-à-face celui d'une exagération des axes de plongée et contre-plongée pour insister sur la disproportion du rapport de forces : un individu isolé ne peut rien contre le représentant d'une foule prête au lynchage.

L'inconfort du spectateur

Le procès organisé par la pègre offre aussi quelques face-à-face et le caractère dramatique de la situation leur donne une force d'émotion saisissante. Ainsi quand le chef de la pègre demande à M où il a enfoui ses victimes, plusieurs champs-contrechamps de face donnent l'impression que les personnages nous regardent, nous les spectateurs. Nous nous trouvons alors comme convoqués au procès, tantôt dans la position de l'accusé, avec lequel nous sommes invités à compatir, tantôt avec les accusateurs dont nous partageons plus ou moins inconsciemment le désir de faire justice. Lang nous met ainsi dans une position contradictoire qui sert parfaitement son propos : chaque spectateur peut reconnaître une part de lui-même dans le meurtrier, victime de ses pulsions, mais aussi dans l'accusateur public, sûr de son bon droit, alors qu'il est en fait artisan d'une nouvelle violence tout aussi dangereuse que la première.
Ce regard caméra est aussi celui d'une communication impossible, comme l'explique Marc Vernet dans *Figures de l'absence*[1] : la place de la caméra figure un vide et renvoie à sa solitude le personnage qui regarde dans cette direction. Peter Lorre tentant de se disculper face à la caméra ne rencontre ainsi que le vide de l'incompréhension. Ce néant est d'ailleurs magistralement figuré par le contrechamp sur Schränker et son regard masqué par l'ombre du chapeau. Littéralement M ne peut rencontrer aucun regard qui le comprenne.

1) Éd. Cahiers du cinéma, « Essais », 1988.

ACTEURS
Inquiétantes étrangetés



Peter Lorre dans *Les Mains d'Orlac* de Karl Freund (1934) – MGM.



Gustav Gründgens dans *Faust* de Peter Gorski (1960) – Divina Film.

Pour son premier film parlant, le cinéaste se devait d'abord de trouver une voix hors du commun, capable d'incarner l'ambiguïté du personnage de M le maudit. Ce fut un jeune Austro-hongrois de langue allemande, Peter Lorre, que Lang venait de découvrir sur les planches du théâtre de Bertolt Brecht où il jouait, à 26 ans, le rôle d'un assassin arriéré.

Quelque chose d'enfantin

Peter Lorre est tout d'abord un acteur de théâtre, à tel point que lorsqu'il tourne pour *M*, il continue à jouer sur les planches le soir. Lotte Eisner le décrit ainsi : « Un physique mou, presque ingrat, des yeux à fleur de tête, un faciès mou, une bouche aux grosses lèvres indécises, [une] voix aux intonations mi-insidieuses, mi-étrangement précises et où se mêlaient quelques sons aigus. »[1] Il y a dans le visage et la voix de cet acteur quelque chose d'enfantin qui déroute pour un personnage censé être un monstre ; dans cette ambivalence réside le trouble qu'il déclenche : il inspire confiance aux fillettes qu'il rencontre parce qu'il paraît inoffensif et vulnérable, alors que c'est cet inachèvement psychologique qui est à la source de sa psychose meurtrière. Après avoir fui l'Allemagne nazie, il se réfugiera d'abord à Paris puis à Londres avant, à partir de 1935, de poursuivre une double carrière théâtrale et cinématographique aux États-Unis, en particulier avec Brecht, émigré aussi, qui dira de lui : « Il donne de façon frappante, justement dans les longues parties parlées, le sens mimique profond sous-jacent à toutes les phrases. » Il deviendra célèbre aux États-Unis, apparaissant dans des films comme *Le Faucon maltais* de John Huston (1941) ou *Casablanca* de Michael Curtiz (1942). Pourtant, à jamais marqué par ses premiers rôles, il se retrouvera très souvent à incarner des personnages de tueur détraqué. Ainsi dans *Les Mains d'Orlac* de Karl Freund en 1934 ou dans le seul film qu'il réalisera de retour en Allemagne en 1951, *Der Verlorene – L'Homme perdu* – où il joue un médecin à la fois compromis dans les expériences médicales des nazis et victime de pulsions de meurtre à l'encontre des femmes. Lotte Eisner voit dans ce film l'héritage direct de *M*. Lorre sera aussi l'âme damnée d'un tueur dans *Arsenic et Vieilles Dentelles* de Frank Capra en 1944. Plus tard, c'est dans les films fantastiques de Roger Corman qu'on le retrouvera en personnage inquiétant (*L'Empire de la terreur* en 1962, *Le Corbeau* en 1963), peu de temps avant sa mort en 1964 à Los Angeles.

Mephisto, chef de gang

Quand Gustav Gründgens est recruté pour incarner le chef de la pègre, il est déjà un acteur de théâtre réputé qui a tenu le rôle de Mephisto dans le *Faust* de Goethe dès 1919 ; il a aussi déjà joué dans des films comme le *Danton* de Hans Behrendt. Le Schränker qu'il compose dans *M*, avec son manteau de cuir, sa canne et ses gants, est d'une élégance glaçante et d'une cruauté implacable. Il préfigure ainsi les sinistres émissaires de la Gestapo. Comme si le rôle était prémonitoire, Gründgens, reniant ses sympathies communistes de jeunesse, acceptera en 1933, le poste de directeur du grand théâtre de Berlin que lui donnera Goering et fera sa carrière dans l'Allemagne nazie. Son destin inspirera le roman de Klaus Mann, *Mephisto*, *histoire d'une carrière sous le troisième Reich*, paru en 1936, qui sera adapté au cinéma par Istvan Szabo en 1981, sous le même titre, *Mephisto*.

À l'école de Brecht

Le personnage du commissaire Lohmann est pour sa part très clairement inspiré d'enquêteurs réels de la police de l'époque, comme un certain Lahmann, responsable de l'affaire Schumann et le commissaire Ernst Gennat, chargé de l'affaire Kürten (*cf.* p. 4) ; Gennat était un personnage charismatique de la police berlinoise qui avait décrit, dans son journal, le comportement aberrant des gens face à ces meurtriers en série, source d'information dans laquelle le scénario de *M* puise souvent. Otto Wernicke, qui joue Lohmann, vient, au même titre que Peter Lorre, du théâtre de Brecht, à l'image de nombreux acteurs du film : par exemple la mère d'Elsie, la tenancière du tripot – qui a joué dans *L'Opéra de Quat' sous* – et le détective viennent aussi du théâtre prolétarien. Lang dira en 1963 que Brecht l'a influencé : « On ne pouvait simplement pas ignorer un génie comme Brecht. » Lang l'aidera d'ailleurs beaucoup lors de leur exil commun aux États-Unis. Selon A. Kaes (op. cit.), le jeu « épique », au sens brechtien, « montrait les contradictions entre les instincts destructeurs et les rôles sociaux, entre la personne et ses actions. Il permettait de révéler le danger et l'hystérie tapis derrière la façade de bourgeois nonchalants ; et c'est ce que Lang voulait comme portrait d'ensemble de son film : une société aux prises avec ses pulsions autodestructrices. »

Des figurants très authentiques

Un grand nombre d'acteurs qui jouent les truands sont des non-professionnels et même d'authentiques membres de la pègre. « Les *freaks* qu'il a rassemblés, je n'oublierai jamais ça », dit le monteur Paul Falkenberg. Fritz Lang évoque même « 24 arrestations dans le personnel », au cours de rafles pendant le tournage. On rappellera que, plus récemment, un autre réalisateur, Matteo Garrone, a embauché des membres des familles de mafieux napolitains pour jouer dans *Gomorra* (2008). C'est même ainsi qu'il a pu gagner la confiance des habitants des lieux où il voulait tourner, en leur donnant, au passage, un travail.

1) *Avant-scène cinéma* n°39, juillet-août 1964.

PARALLÈLES

L’après M



Furie de Fritz Lang (1936) – MGM.



Mystic River de Clint Eastwood (2003) – Warner Bros./Malpaso.

S’il est possible de dire, de façon très générale, que *M* a inspiré l’esthétique du « film noir », avec ses scènes de rue nocturnes, ses immeubles modernes, ses détectives pas toujours très légalistes, ses hommes ordinaires pris au piège d’affaires criminelles qui les dépassent – en faisant remarquer que Lang lui-même fera plusieurs films dans cette veine – le sujet de *M* ne saurait se limiter à un genre. Le film, qui n’est pas davantage une simple affaire de meurtres en série, est à la fois le portrait d’une ville enfiévrée par la crainte d’un *serial killer* et le drame de l’homme qui cause cette fièvre. Cet entrelacement de problématiques est en fait assez rare au cinéma.

De *M* à *Furie*

Sur un sujet assez proche s’impose pourtant la référence à un autre film de Fritz Lang, *Furie*, son premier film américain, sorti en 1936. Comme pour *M*, l’idée du scénario lui a été procurée par un fait divers, en l’occurrence un lynchage. La façon dont Lang construit son film permet, comme dans *M*, de mêler les points de vue et de semer le doute sur la frontière entre le bien et le mal, mais en sens inverse : l’homme lynché par la foule était innocent mais cette expérience de l’injustice le pousse à se venger et peu s’en faut qu’il ne devienne lui-même un criminel. Il est en effet tenté de laisser condamner à mort ses lyncheurs en ne révélant pas qu’il est vivant et qu’il a réchappé de l’incendie du lynchage. Comme dans *M* il y a deux justices : la première, sauvage, qui n’en est pas vraiment une est le résultat de l’hystérie contagieuse de la foule ; la deuxième est celle qui se déroule selon les règles d’un procès, mais on y voit que la véritable justice tient à peu de choses. Le pessimisme de Lang sur la violence des relations humaines et sur le faible pouvoir de la loi est à peine tempéré par un happy end un peu forcé.

M comme maccarthysme

Lang n’approuva jamais le remake de 1951, intitulé *M* également, réalisé par Joseph Losey et supervisé par le même producteur que *M*, qui obtint les droits auprès de l’ex-femme de Lang, Thea von Harbou. Néanmoins, le fait que ce remake, qui situe l’action à Los Angeles, se passe en pleine période de maccarthysme donne une autre résonance à certains éléments de l’intrigue. Ainsi, le fait de marquer un suspect et de le pourchasser ne peut alors manquer de faire écho à l’actualité anticommuniste de la « chasse aux sorcières ». La fin, dans un parking, innove par rapport au strict décalque qu’est le début du film : l’avocat du meurtrier est un ivrogne qui tente de défendre vaillamment son client, mais il est tué par les malfrats qui n’acceptent pas d’être mis en cause ; la police n’arrive qu’ensuite et emmène M et le chef de gang. La victime dans l’affaire est l’avocat, mort pour avoir dénoncé les « vrais » tueurs, c’est-à-dire les gangsters.

Mystic remake ?

Plus récemment, c’est un film de Clint Eastwood, *Mystic River* (2003), qui semble inspiré des mêmes problématiques que celles de Lang. Trois garçons d’un quartier populaire de Boston jouent dans la rue, loin de la surveillance des parents. L’un d’eux se fait enlever par des pédophiles qui le traumatisent à vie. Quelques années plus tard, les trois mêmes, devenus adultes, vont se retrouver autour d’un drame : la fille de l’un d’entre eux est retrouvée assassinée dans un parc. Les soupçons du père se portent sur son ancien camarade de jeu, celui-là même qu’il a autrefois regardé se faire enlever, sans rien faire. Le père, mu par la douleur du deuil et sans doute par ses remords en vient à tuer celui qu’il soupçonne. Mais on apprend que le tueur est quelqu’un d’autre. Le troisième ami, qui est devenu policier, a mené l’enquête, mais pas assez vite pour empêcher que le père ne tue en croyant faire justice. La fin ne dit pas si le père vengeur sera inquiété ou non par la police.
Les correspondances avec *M* sont nombreuses quant au scénario. Le prologue montre des enfants sans surveillance qui jouent dans la rue et un premier drame se noue avec l’enlèvement. L’analyse des comportements est différente : chez Lang le tueur est un enfant attardé qui n’a pas conscience de sa folie, chez Eastwood ce sont des hommes cyniques, qui n’inspirent aucune pitié. La suite du film montre, comme dans *M*, une double enquête, celle de la police, classique, avec relevés d’indices et interrogatoires, l’autre, plus brutale, et toujours en avance sur la première, met en scène des voyous, amis et complices du père endeuillé. La police se méfie de ces auxiliaires auto-proclamés, à juste titre puisqu’ils exécuteront sans jugement le suspect innocent. Le scénario insiste enfin sur les phénomènes de répétition – enlèvement en voiture, crime au bord de la rivière – et de fatalité de la violence qui fonctionne comme un engrenage, chaque crime en appelant un autre. Si Eastwood semble faire la même analyse que Lang, soulignant que la société ne fait que renchérir sur la violence dans une escalade d’injustices et d’actes meurtriers et que les représentants de la loi sont toujours dépassés, la forme est assez différente : la victime est montrée, comme les coups ou les hurlements de douleur du père. Mais le débat concerne surtout le point de vue adopté : en invitant le spectateur à partager toutes les souffrances du père on l’incite à le comprendre. Et au lieu de nous faire accéder à l’intériorité du meurtrier comme chez Lang, on nous met en présence de celle du vengeur.

CRITIQUE



Lang à la lumière de Baudelaire






Mörder schreibt an Presse





« Le fait divers ne se rencontre pas à l'état de nature, il est une construction discursive qui apparaît au XIXe siècle au point de jonction de nouvelles pratiques d'écriture (celle de la presse adressée aux foules), de nouvelles figures du crime, d'un nouveau régime de l'actualité. Nul n'a su, mieux que Baudelaire, discerner ce nouvel air du temps dans lequel vont se mêler l'encre et le sang […] : « *Tout journal, de la première à la dernière ligne, n'est qu'un tissu d'horreurs. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d'atrocité universelle. Et c'est de ce dégoûtant apéritif que l'homme civilisé accompagne son repas chaque matin.* » […]
Le fait divers est une production stéréotypée, qui, dès la fin du XIXe siècle, va alimenter les rhétoriques sécuritaires en même temps qu'elle capte l'imagination du public populaire. […]
Très tôt, des films vont brouiller le règlement policier et disciplinaire qui encadre le traitement du fait divers. Ils vont dessiner de lumineuses *lignes de fuite* hors de ces contraintes, comme le fait par exemple *M le maudit*. […] Le film trouve bien son motif dans un fait divers, la narration se coule bien dans la grande forme de l'enquête, le régime moral du récit est bien, en principe, respecté (le criminel est démasqué et arrêté). Cependant, toute l'action est faite d'une succession de *dérèglements*, de *déplacements* dont l'effet sera de rendre méconnaissable la fable attendue. […] Parodiant toutes les règles formelles d'une procédure judicaire, ce procès où des voleurs jugent un assassin et s'indignent de ses crimes laisse le spectateur profondément troublé. […] Pas besoin d'être un nazi, un criminel politique, pour se sentir visé par le film – non pas identifié à M, mais convoqué par son destin. Pas besoin de penser au nazisme en tant que forme politique extrême pour éprouver le trouble qui s'attache à la notion du rétablissement de l'ordre par l'armée du crime objectivement alliée à la police. […] Le film de Lang rétablit les lignes de continuité que dessinait Baudelaire […] entre « guerres » et « vol », entre « crimes des nations » et « crimes des particuliers ». *M le maudit* vaut moins ici comme fable politique que comme un cristal dans lequel se diffractent les potentialités criminelles de nos sociétés et les capacités destructrices des humains ordinaires qui les composent. Le jugement de M par le tribunal des voleurs est une miniature […]. Les crimes en série commis par le tueur d'enfants établissent une sorte d'état d'exception, appellent un état d'urgence dans lequel deviennent indifférenciées les fonctions d'ordre des représentants de l'ordre et des délinquants. C'est, bien sûr, un assez bel apologue, volontaire ou non, du fascisme entendu comme machine de pouvoir. »
Alain Brossat, « La nuit transfigurée », *Vertigo*, hors série « Faits divers », juillet 2004.

L'originalité de l'analyse d'Alain Brossat pour la revue de cinéma *Vertigo* est d'adopter une démarche anachronique en ayant recours, pour parler d'un film des années 30, à un jugement de Baudelaire – tiré de *Mon cœur mis à nu* – sur l'étonnant appétit des masses pour le crime, tel que mis en scène dans les journaux populaires. Ce jugement fait figure de théorème pour l'analyse : le rapprochement entre crime particulier et crime politique était déjà une donnée de base vers 1860 et le goût pervers des masses pour le sang à la une y est clairement désigné comme politiquement inquiétant. Dépassant le débat qui oppose les partisans d'un Lang engagé et visionnaire et ceux qui y voient une auto-fiction construite a posteriori, Brossat nous rappelle que les formes sont polysémiques et que leur agencement peut être porteur de visions nouvelles, voire subversives. Il dit plus loin d'ailleurs que « le crime, arraché aux pauvres régularités du fait divers journalistique, conduit le spectateur au cœur de la question politique ». Le travail de mise en scène cinématographique des données documentaires de Lang peut être analysé à travers ce questionnement : comment, alors qu'il s'appuie sur du réel, *M* en vient-il à semer dans nos esprits un trouble que le fait brut – ou sa présentation médiatique – ne révélait pas ?

Médias de masse

L'analyse d'Alain Brossat peut trouver un prolongement si on regarde de plus près ce qui est écrit sur la « *Litfaßsäule* » – colonne Morris allemande – où est placardé l'avis de recherche du meurtrier. En plus de la promesse de récompense pour trouver le tueur, d'autres affiches parlent d'un match de boxe, d'une pièce de théâtre, d'un spectacle burlesque, d'un cirque, d'un film populaire. Le même genre de mélange est visible dans le plan où les badauds lisent l'avis.
Outre le travail de traduction que pourrait effectuer une classe de germanistes, il y a matière à réfléchir à la mise en page de ces différents avis et au sens de cette indifférenciation des messages. Anton Kaes le commente ainsi : « Le meurtre en série est devenu une part de la culture de masse, en concurrence avec les divertissements, avec qui il partage sa nature de série. »
Cette médiatisation des crimes a tendance à mêler réel et fiction sans hiérarchiser informations et divertissements. Faut-il préciser que nous en sommes au même point aujourd'hui, voire beaucoup plus loin, vu l'omniprésence des médias de masse ?
On pourra donc s'interroger sur la fonction de ces représentations du crime et sur ce que le public y trouve : divertissement, compensation, vengeance par procuration ? Le film de Lang montre aussi, circonstance aggravante, que le meurtrier lui-même contribue à alimenter la rubrique non seulement par ses actes, mais par leur médiatisation : comme le vampire de Düsseldorf, M écrit aux journaux pour se vanter de ses méfaits et pour défier la police. Les criminels sont aussi parfois metteurs en scène... de leurs crimes.

À CONSULTER









Filmographie

Parmi les films de Lang disponibles :
Docteur Mabuse, le joueur, DVD, MK2, 2008.
Metropolis, DVD, MK2, 2011.
M le maudit, DVD, RDM Édition, 2012.
Furie, DVD, Warner Bros., 2007.
Chasse à l'homme, DVD, Sidonis Calysta, 2013.
Documentaires sur Lang :
Jorge Dana, *Fritz Lang : Le Cercle du destin*, DVD, CNC – Images de la Culture.
Bernard Eisenschitz, *Les Messages de Fritz Lang*, DVD, CNDP, 2001, CNDP – L'Eden Cinéma, 2001 (bonus du film *Les Contrebandiers de Moonfleet*).
André S. Labarthe, *Cinéastes de notre temps : Le Dinosaure et le Bébé*, Blu-ray, Studiocanal, 2013 (bonus du film *Le Mépris*).
Jean Douchet, Radha-Rajen Jaganathen, Makiko Suzuki, *M de Fritz Lang*, DVD, CNC – Images de la Culture.
Pour l'esthétique expressionniste :
Robert Wiene, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, DVD, RDM Édition, 2012.
Paul Wegener, *Le Golem*, DVD, RDM Édition, 2012.
Friedrich W. Murnau, *Nosferatu*, DVD, MK2, 2010.
Friedrich W. Murnau, *Faust*, DVD, MK2, 2008.
Pour prolonger l'étude :
Clint Eastwood, *Mystic River*, DVD, Warner Bros., 2004.
Luchino Visconti, *Les Damnés*, DVD, Warner Bros., 2005.

Bibliographie

Sur la vie et l'œuvre de Lang :
Fritz Lang, *Trois lumières, écrits sur le cinéma*, choix de textes par Alfred Eibel, Présence du cinéma, 1964.
Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au travail*, Cahiers du cinéma, 2011 : LA somme, pour les passionnés de Lang.
Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Cinémathèque Française, 1984 : étude chronologique de chaque film et de sa réception critique.
Aurélien Ferenczi, *Fritz Lang*, Cahiers du cinéma – Le Monde, 2007 : court et synthétique pour se faire une idée de l'œuvre, avec des illustrations et des documents intéressants.
Michel Ciment, *Fritz Lang : le meurtre et la loi*, Gallimard, 2003 : agréablement illustré et synthétique sur la vie et l'œuvre de Lang, selon l'axe d'un de ses thèmes favoris.
Ouvrages comportant des chapitres consacrés à Lang :
Collectif, *La Politique des auteurs. Entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang*, préface de Serge Daney, Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile, 1984 : un entretien intéressant sur les choix et les goûts de Lang.
Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Ramsay, 1985 : livre magnifique, qui fait autorité.
Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, L'Âge d'homme, 1973 : étude controversée, mais souvent troublante, sur ce que révèle le cinéma de l'état d'esprit des Allemands à la veille de la prise du pouvoir par Hitler.
Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, 2001 : un chapitre très convaincant consacré à la comparaison entre *M* et *La Cinquième Victime*.
Sur *M* :
Bernard Eisenschitz, Gérard Legrand, Noël Simsolo, *M le Maudit*, Cinémathèque Française, Plume, Calmann-Lévy, 1990.
Pierre Guislain, *M le maudit : Fritz Lang*, préface de Jean Douchet, Hatier, 1990 : en plus de l'analyse du film, des aperçus sur Brecht, sur le contexte et sur les criminels de l'époque.
Anton Kaes, *M*, Bfi publishing, 1999 (en anglais) : livre court, mais très dense et plein d'informations et d'analyses très originales.
Michel Marie, *M le maudit [de] Fritz Lang : étude critique*, Nathan, 1989 : une analyse fouillée en particulier de la discontinuité dans *M*.

Essais
Christian Viviani, *Frank Capra,* Éditions des Quatre-Vents-Lherminier, Collection Spectacle/Poche, 1988.
Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, Quinze ans de films américains* (1930-1945), pp. 246-247, Flammarion, 1949.

Sitographie

Mireille Gamel-Kentzinger, « Analyse du son dans la première séquence de *M* » : http://ecole-des-images.scola.ac-paris.fr/ecole_images/pdf/M-le-Maudit.pdf
Lisandro Arpin-Simonetti, « *M le maudit* » : http://www.cadrage.net/films/mlemaudit.htm

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Au tournant de l'Histoire

1931 : le cinéma s'est doté de la parole. L'Europe s'est péniblement sortie d'une guerre et elle ignore qu'une autre l'attend. L'Allemagne vaincue, saignée à blanc par les vainqueurs impitoyables, est le théâtre de toutes les misères, de toutes les violences. Le fait divers criminel hante les esprits d'une foule désorientée et prompte à s'enflammer. Un grand maître du cinéma, l'Allemand Fritz Lang, s'empare de la réalité de son pays et lui renvoie l'image – pour la première fois sonore – de sa maladie. Peut-être même pressent-il le mal absolu à venir.

Totalement innovateur en matière de son, Lang est aussi d'une efficacité redoutable pour poser les questions qui dérangent. Véritable tragédie moderne, *M* réussit à incarner à la fois nos terreurs, et nos culpabilités. Au delà des questions toujours actuelles sur les sociétés de masse, le spectateur ne pourra oublier l'appel déchirant de la mère d'Elsie et la ritournelle de Grieg sifflée par un petit homme à l'air inoffensif.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario*, *réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Mireille Kentzinger, ancienne élève de l'E.N.S. Paris, agrégée de lettres et titulaire d'un DEA de lettres et cinéma, enseigne en option cinéma au lycée Paul Valéry à Paris depuis 2004 et donne des cours à l'INA en master production. Elle a commencé à étudier le cinéma avec Jean Rouch puis a travaillé plus particulièrement sur les adaptations de Victor Hugo à l'écran.

Avec le soutien du Conseil régional





